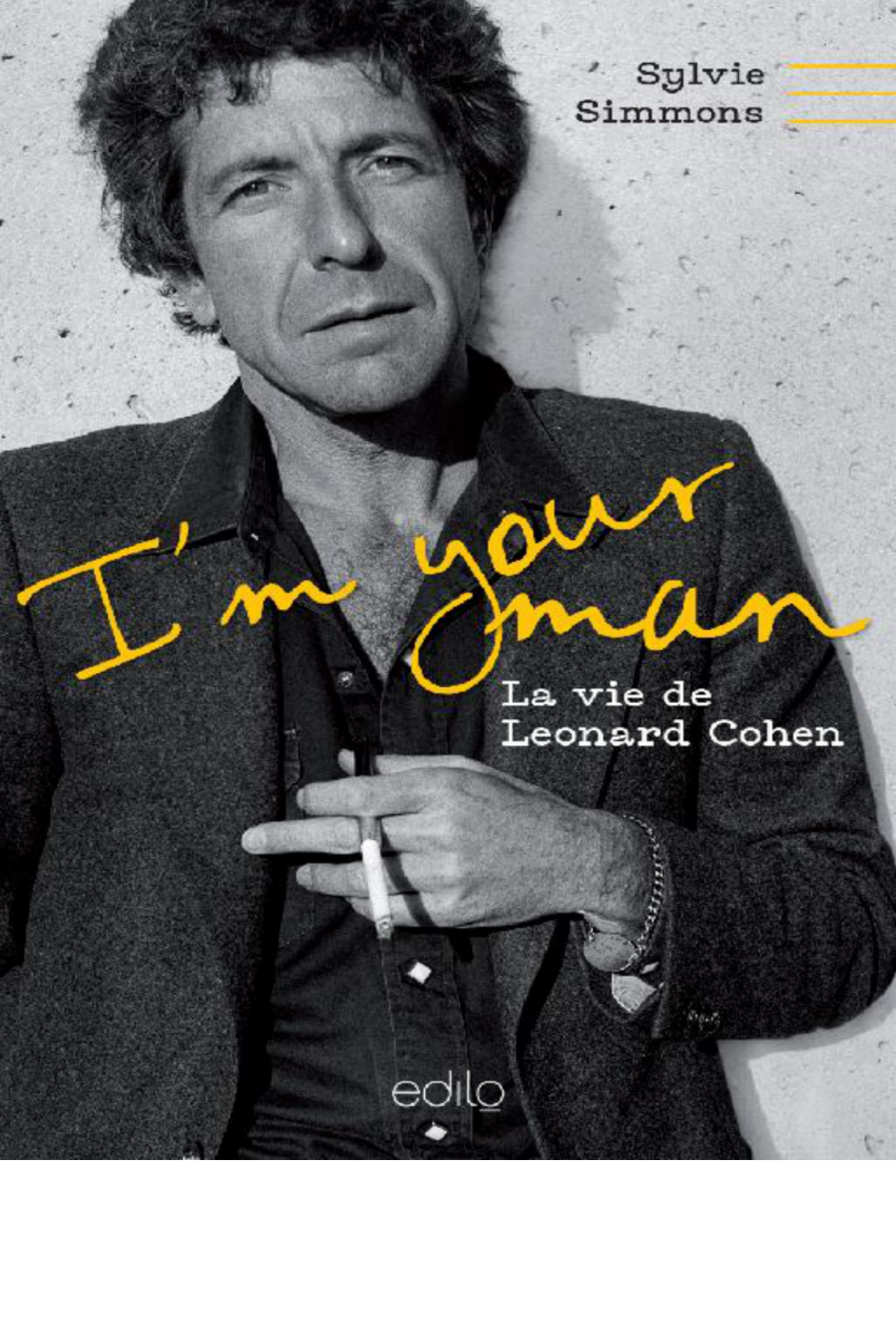


I'm your man : La vie de Leonard Cohen

Simmons Sylvie

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

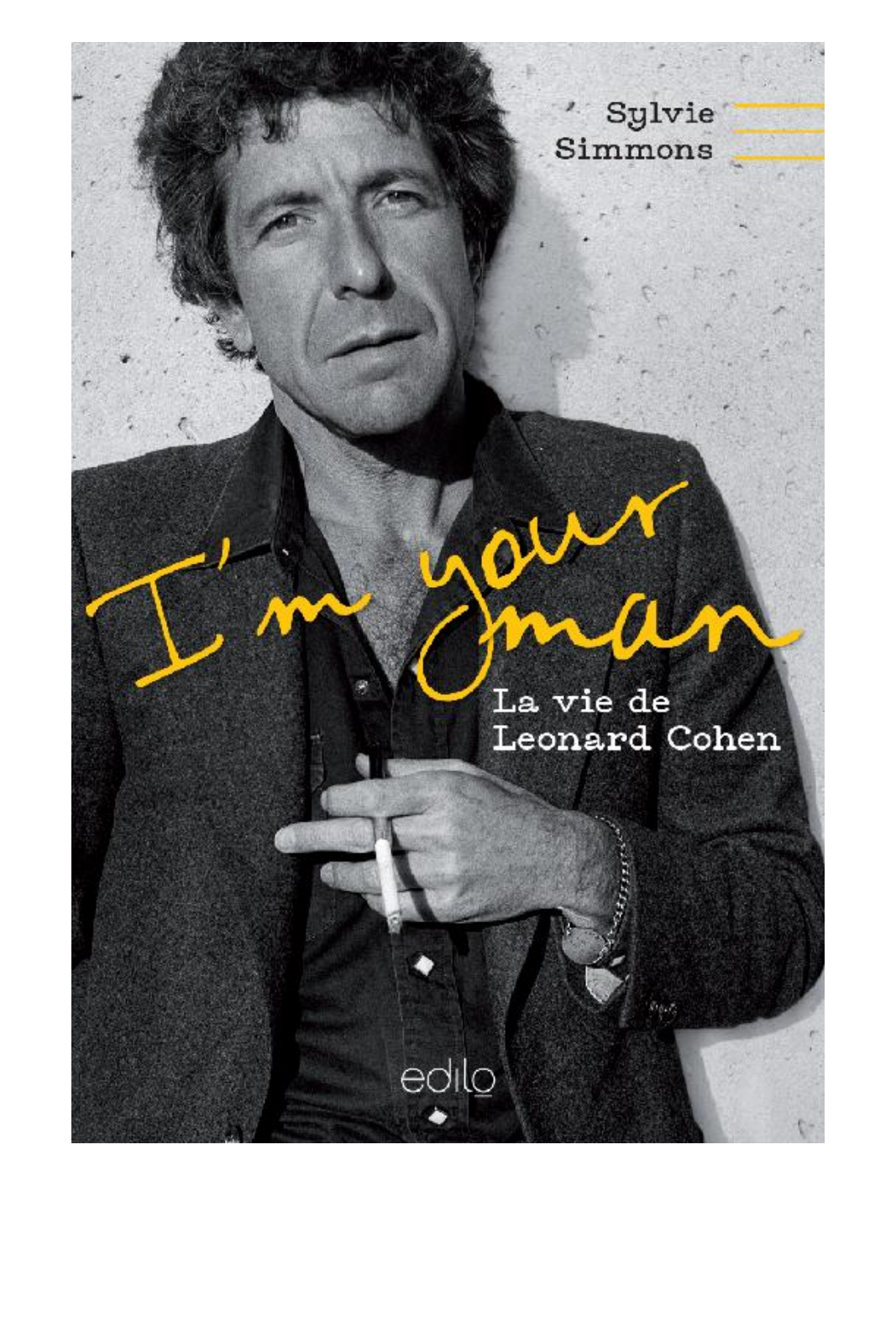
A black and white photograph of Leonard Cohen. He is shown from the chest up, wearing a dark jacket over a dark shirt. He has his characteristic wild, curly hair and is looking slightly upwards and to the left with a thoughtful expression. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background is a plain, light-colored wall.

Sylvie
Simmons

I'm your man

La vie de
Leonard Cohen

edilo

A black and white photograph of Leonard Cohen. He is shown from the chest up, wearing a dark jacket over a dark shirt. He has his characteristic wild, curly hair and is looking slightly upwards and to the left. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background is a plain, light-colored wall.

Sylvie
Simmons

I'm your man

La vie de
Leonard Cohen

edilo

Sylvie Simmon

I'am your man

La vie de Leonard Cohen

édito

Couverture: Ann-Sophie Caouette
Photo de la couverture: David Boswell
Révision: Élyse-Andrée Héroux
Correction: Audrey Faille
Mise en pages: Michel Fleury
ePub: Folio infographie

ISBN (ePub): 978-2-924720-42-4
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2017
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2017

Titre original publié en langue anglaise: *I'm your man: The life of Leonard Cohen*

© Gallimard ltée – Édito, 2017 pour la présente édition

Tous droits réservés

Table des matières

Sommaire

Prologue

1

Né en costume

2

Une maison de femmes

3

20 000 vers ou plus

4

J'avais commencé à crier

5

Un homme qui parle avec une langue en or

6

Assez de héros disparus

7

S'il te plaît, trouve-moi, j'ai presque trente ans

8

Se raser sans se presser

9

Comment courtiser une dame

10

La poussière d'une longue nuit sans sommeil

11

Le tao du cow-boy

12

Ô, fais-moi un masque

13

Des veines qui ressortent comme des routes

14

Un bouclier contre l'ennemi

15

Je t'aime, Leonard

16

Une sorte d'échange sacré

17

Un Alléluia à l'orgasme

18

Les lieux où j'aimais jouer

19

Jérémie dans Tin Pan Alley

20

De cette colline brisée

21

Amour et vol

22

Impôts, enfants et chatte perdue

23

L'avenir du rock'n'roll

24

Me voici, je suis ton homme

25

Un manuel pour vivre avec la défaite

Épilogue

Postface

Note de l'auteure

Prologue

C'est un homme courtois, élégant, avec des manières à l'ancienne. Il s'incline lorsqu'il vous rencontre, se lève quand vous sortez et s'assure que vous êtes à l'aise sans montrer que lui, il ne l'est pas; le *komboloï* qu'il égrène discrètement dans sa poche le trahit. C'est un homme secret, plutôt timide. Mais, lorsqu'on le pousse dans ses derniers retranchements, il se prête au jeu avec dignité et humour. En bon poète et en fin stratège, il choisit soigneusement ses mots avec une précision bien rodée, il est attentif à leur écho. Il a un don, un goût évident pour l'esquive et le mystère. Il aime depuis toujours la fumée et les miroirs. Il y a pourtant, dans sa façon de parler, une sorte de connivence. Il en va de même lorsqu'il chante: on dirait qu'il cherche à vous dévoiler un secret.

Homme soigné, sans excès, plus petit qu'on ne pourrait le penser, impeccable, on l'imagine sans peine vêtu d'un uniforme. En ce moment, il porte un costume croisé, sombre, à fines rayures: si c'est du prêt-à-porter, on ne le remarque pas.

«Ma chère, dit Leonard, je suis né en costume¹.»

Né en costume

Quand je suis avec toi
je veux être le type de héros
que je voulais être quand j'avais sept ans
un homme parfait et qui tue

«The Reason I Write», *Selected Poems 1956-1968*.

Le chauffeur quitta la route principale au niveau de la synagogue qui occupait quasiment toute une rue et, laissant derrière lui l'église Saint-Matthias, il s'engagea vers le haut de la colline. Sur la banquette arrière de la voiture, il y avait une femme de vingt-sept ans, séduisante, forte et élégante, avec son nouveau-né. Ils traversaient des rues coquettes, bien aménagées, avec juste ce qu'il faut d'arbres. Les grandes maisons de brique et de pierre, qu'il aurait été facile d'imaginer s'effondrant sous le poids de l'arrogance, donnaient l'impression de flotter sans effort le long des pentes. À mi-hauteur, le chauffeur bifurqua sur une route latérale pour s'arrêter devant le 599, avenue Belmont, où se trouvait une grande maison bourgeoise de style anglais dont la façade de briques sombres était adoucie par une véranda à ossature blanche. Derrière s'étendait le parc de Murray Hill, avec ses cinq hectares de pelouses, d'arbres, de parterres de fleurs, et une vue imprenable sur le Saint-Laurent d'un côté et sur le centre-ville de Montréal de l'autre. Le chauffeur sortit de la voiture et ouvrit la portière. On franchit le perron tout blanc, et Leonard fut introduit dans la résidence familiale.

Leonard Norman Cohen est né au Canada, un vendredi matin à 6 h 45, le 21 septembre 1934 à l'hôpital Royal Victoria, un bâtiment de pierre grise de Westmount, quartier résidentiel de Montréal. C'était l'époque charnière entre la Grande Dépression et la Seconde Guerre mondiale. Un compte à rebours permet de situer la conception de Leonard entre Hanoukka et Noël, au cours d'un de ces hivers sibériens

que la ville offre avec autant de constance que de brio.

Leonard Cohen a grandi dans la maison d'un tailleur. Son père, Nathan Cohen, était un Juif canadien qui dirigeait une entreprise de confection haut de gamme, la Société Freedman, réputée pour ses vêtements chics. Nathan était toujours tiré à quatre épingles. Il en allait des costumes comme des maisons: sa préférence allait vers le style édouardien. Il portait des guêtres dont il tempérerait l'effet par une fleur à la boutonnière puis, lorsqu'il y fut contraint, par une canne d'argent. Masha Cohen, la mère, avait seize ans de moins que son mari. Elle était la fille d'un rabbin russe immigré de fraîche date au Canada. Masha et Nathan s'étaient mariés peu de temps après l'arrivée de Masha à Montréal, en 1927. Deux ans plus tard naissait le premier de leurs deux enfants, Esther, la sœur de Leonard.

Les photos les plus anciennes de Nathan et Masha montrent un homme trapu, au visage et aux épaules carrés. Masha, plus mince et plus grande que lui d'une tête, est toute en courbes et en obliques. L'expression de son visage est à la fois noble et enfantine. Celle de Nathan est rigide et taciturne. Même si, sur la photo, la pose n'est pas traditionnelle pour un chef de famille, Nathan paraît plus réservé, plus anglicisé que son épouse russe, chaleureuse et émotive. Leonard était un bébé dodu et costaud au visage carré comme celui de son père. En grandissant, il ressemblera de plus en plus à sa mère, avec son visage en forme de cœur, ses cheveux ondulés et épais, ses yeux noirs et ses paupières tombantes. De son père, il héritera la taille, un certain goût pour la propreté, le sens de la décence et l'amour des costumes. Sa mère lui transmettra son charisme, sa mélancolie et ses goûts musicaux. Quand elle vaquait à ses occupations, Masha chantait en russe et en yiddish plutôt qu'en anglais. Elle préférait les vieilles chansons traditionnelles et sentimentales de son enfance. Elle avait une belle voix de contralto. S'accompagnant de violons imaginaires, elle passait sans fin de la joie à la mélancolie et de la mélancolie à la joie. «Un personnage de Tchekhov¹», voilà comment Leonard décrit sa mère. «Elle riait et pleurait éperdument²», en dit-il, une émotion succédant très vite à une autre. Masha Cohen n'était pas une femme nostalgique, elle parlait peu du pays qu'elle avait quitté. Elle

entretenait le lien avec le passé par ses chansons.

Les résidents de Westmount étaient aisés. Des gens issus de la bourgeoisie anglo-canadienne protestante et des immigrants juifs canadiens de deuxième ou troisième génération en constituaient l'essentiel. Dans une ville qui pratiquait la ségrégation, les juifs et les protestants s'étaient rassemblés pour la simple raison qu'ils n'étaient ni francophones ni catholiques. Avant la Révolution tranquille survenue au Québec dans les années 1960, et bien avant que le français ne devienne la seule langue officielle de la province, tous les francophones de Westmount étaient domestiques. Marie, la bonne de la famille Cohen, était quant à elle catholique et irlandaise.

Il y avait également une nourrice – que Leonard et sa sœur appelaient «Nursie» – et un jardinier noir, Kerry, qui jouait aussi le rôle de chauffeur. (Le frère de Kerry exerçait les mêmes fonctions auprès d'Horace, le frère cadet de Nathan.) Tout le monde sait que Leonard est issu d'un milieu privilégié. Il n'a jamais nié être né du bon côté de la barrière. Il n'a jamais renoncé à son éducation ni rejeté sa famille, pas plus qu'il n'a changé de nom ou prétendu être quelqu'un d'autre. Bien qu'il y eût certainement des familles plus aisées à Westmount, la sienne était en moyens. Contrairement aux hôtels particuliers de Upper Belmont, la maison des Cohen, quoique grande, était jumelée. La voiture avec chauffeur était une Pontiac et non pas une Cadillac.

En termes de prestige, très peu arrivaient cependant à la cheville des Cohen. Leonard est né dans l'une des familles juives les plus en vue à Montréal, distinguées et importantes. Ses ancêtres avaient construit des synagogues et fondé des journaux au Canada. Ils avaient financé et présidé un grand nombre de sociétés philanthropiques et d'associations juives. Lazarus Cohen, l'arrière-grand-père de Leonard, fut le premier à immigrer au Canada. À la naissance de Lazarus, dans les années 1840, la Lituanie faisait partie de la Russie. Lazarus avait été professeur dans une école rabbinique de Vilnaviskis, l'une des yeshivas les plus rigoureuses du pays. À vingt-deux ans, il décida d'aller tenter sa chance, quittant sa femme et son fils en bas âge. Après un bref séjour en Écosse, il s'embarqua pour le Canada. À Maberly,

une petite ville d'Ontario, il fut d'abord magasinier en bois de sciage avant de devenir propriétaire d'une compagnie de charbon, L. Cohen & Son. Deux ans plus tard, Lazarus fit venir son fils Lyon, le père de Nathan, ainsi que sa femme. Pour finir, la famille se retrouva à Montréal, où Lazarus dirigea une fonderie de cuivre et lança avec succès une entreprise de dragage.

À son arrivée au Canada en 1860, la population juive était minuscule. Au milieu du XIX^e siècle, il y avait moins de 500 Juifs à Montréal. Vers le milieu des années 1880, alors que Lazarus dirigeait la synagogue Shaar Hashomayim, ils étaient plus de 5000. Les pogroms russes ayant provoqué une vague d'immigration à la fin du siècle, le nombre de juifs avait doublé au Canada. Montréal devint le siège de la communauté juive canadienne. Lazarus, avec sa longue barbe blanche biblique et sa tête nue, était devenu une figure familière. C'est lui qui édifia la synagogue. Il créa et présida un certain nombre d'organisations pour aider les colons juifs et les candidats à l'immigration. Pour le compte de l'Association de colonisation juive de Montréal, Lazarus fit aussi un voyage en Palestine (où il avait acheté des terres dès 1884). Le frère cadet de Lazarus, Tzvi Hirsch Cohen, le rejoignit au Canada peu de temps après et devint le grand rabbin de Montréal.

En 1914, Lyon Cohen succéda à son père à la présidence de Shaar Hashomayim. La synagogue pouvait alors se vanter de rassembler la plus grande congrégation de la ville: la population comptait alors environ 40 000 membres. En 1922, on abandonna les anciens locaux devenus trop petits, et la synagogue fut transférée dans un nouveau bâtiment occupant presque toute la longueur de sa rue à Westmount, en bas de la colline, tout près de l'avenue Belmont. Douze ans plus tard, Nathan et Masha inscrivaient leur fils à la synagogue, au *Registre des naissances de la Société des juifs anglais, allemands et polonais de Montréal*. Leonard reçut le nom d'Éliézer («Dieu est mon secours»).

Lyon Cohen fut, comme son père, un homme d'affaires prospère dans le secteur du vêtement et des assurances. Il suivit l'exemple de Lazarus en se mettant au service de la communauté. Dès l'adolescence, on le nomma secrétaire de l'Association anglo-juive. Par la suite, il

fonda un établissement communautaire juif, un sanatorium, et exerça la présidence des secours aux victimes des pogroms. Il occupa des positions importantes au sein de l'Association de colonisation juive, la première organisation sioniste du Canada, fondée par le baron de Hirsch. Au nom de la communauté, il se rendit au Vatican pour y rencontrer le pape. Il fut le cofondateur du premier journal anglo-juif du Canada, le *Jewish Times*, auquel il collabora de manière épisodique. À seize ans, Lyon avait écrit et produit une pièce de théâtre intitulée *Esther*, dans laquelle il avait tenu un rôle. Leonard n'a jamais connu son grand-père, mort alors qu'il n'avait que deux ans. Cependant, il existait un lien très fort entre eux, qui n'a fait que se renforcer à mesure que vieillissait Leonard. Les principes de Lyon, son éthique de travail et sa croyance en une «aristocratie de l'intelligence³», comme il disait, tout cela convenait très bien aux convictions de Leonard.

Lyon, par ailleurs, était un patriote canadien convaincu. Lorsque la Première Guerre mondiale éclata, il lança une campagne de recrutement pour inciter les Juifs de Montréal à s'enrôler dans l'armée canadienne. Ses fils Nathan et Horace furent les premiers à signer – le troisième fils, Lawrence, était trop jeune. Le lieutenant Nathan Cohen, matricule 3080887, fut l'un des premiers officiers juifs de l'armée canadienne. Leonard aimait regarder les photographies de son père en uniforme. Après son retour de la guerre, des crises récurrentes firent de Nathan un homme de plus en plus diminué. C'est peut-être la raison pour laquelle, bien qu'aîné du premier fils, il ne perpétua pas la tradition familiale à la présidence de la synagogue et renonça à d'autres responsabilités. Il conserva officiellement le poste de directeur de la Freedman Company. Cependant l'entreprise était dirigée en grande partie par son frère Horace. Nathan n'était pas un intellectuel. Il n'était pas non plus un érudit religieux, comme l'avaient été ses ancêtres. Les rayons de la bibliothèque de la maison de l'avenue Belmont abritaient une impressionnante collection de grands poètes: Chaucer, Wordsworth, Byron... cadeaux de Bar Mitzvah de Nathan. Les reliures en cuir restèrent intactes jusqu'à ce que Leonard s'en saisisse et les lise. D'après lui, Nathan préférait la *Sélection du Reader's Digest*. Mais «son cœur était cultivé; c'était un

gentleman⁴). Nathan était un Juif «conservateur, sans fanatisme, sans idéologie, sans dogme, une vie purement faite d'habitudes domestiques, d'affiliations à la communauté». On ne discutait guère de religion chez Nathan. On n'y pensait «pas plus que le poisson ne ferait allusion à la présence d'eau⁵». Elle était tout simplement là: c'était sa tradition.

Le père de Masha, le rabbin Salomon Klonitzki-Kline, était un érudit religieux de grand renom. Il avait été directeur d'une école talmudique à Kaunas en Lituanie, à quelque 90 kilomètres de la ville où Lazarus était né. Il était également l'auteur de deux livres, *Lexicon of Hebrew Homonyms* (*Le Lexique des homonymes hébreux*) et le *Dictionnaire d'interprétations talmudiques*, qui lui avaient valu le sobriquet de «Sar HaDikdook», le Prince des Grammairiens. Lorsque la vie en Lituanie devint insupportable du fait de la persécution des Juifs, il immigra aux États-Unis où vivait l'une de ses filles, mariée à un Américain. De son côté, Masha était partie au Canada où elle avait trouvé du travail en tant qu'infirmière. Son permis de travail arrivant à échéance, son père demanda de l'aide à son gendre américain. C'est ainsi qu'il entra en relation avec le comité de réinstallation dont s'occupait Lyon Cohen. L'amitié entre le rabbin et Lyon contribua à la rencontre et au mariage de Masha et Nathan.

Le rabbin Kline passait le plus clair de son temps aux États-Unis, de sorte que le petit Leonard entendait plus souvent parler de son grand-père qu'il ne le voyait. Masha lui racontait comment des gens parcouraient des centaines de kilomètres pour l'écouter parler. Leonard fut particulièrement heureux d'apprendre que le rabbin avait la réputation d'être un excellent cavalier. Faire partie d'une famille de gens éminents était certes appréciable, mais pour le jeune garçon, les prouesses physiques passaient bien avant les exploits intellectuels. Leonard comptait intégrer le Collège militaire le plus tôt possible. Nathan y était favorable. Leonard voulait faire la guerre et gagner des médailles – comme son père, qui n'était plus désormais qu'un infirme ayant du mal à monter l'escalier, incapable de travailler, souvent malade. Sa mère devait en prendre soin constamment. Néanmoins, le garçon avait la preuve qu'il avait combattu: Nathan avait conservé son

arme de la Première Guerre mondiale dans sa table de chevet. Un jour, alors qu'il n'y avait personne à la maison, Leonard, se glissant dans la chambre des parents, ouvrit le tiroir et en sortit l'arme. C'était un revolver de calibre .38. Le nom, le grade et le régiment de son père étaient gravés sur le canon. En le soupesant dans sa petite main, Leonard fut très impressionné par son poids et par la sensation du métal froid sur sa peau.

La maison familiale était animée et bien tenue. Elle constituait le centre de l'univers du jeune Leonard. Il y avait tout ce dont il pouvait avoir besoin ou envie. Ses oncles et cousins habitaient à proximité. Le samedi matin, Leonard et sa famille descendaient la colline pour se rendre à la synagogue, ainsi que le dimanche – pour l'école du dimanche – et deux après-midis par semaine pour y apprendre l'hébreu. En chemin, on croisait l'école primaire Roslyn et le lycée de Westmount. Murray Hill, aujourd'hui le parc King George, était juste sous la fenêtre de sa chambre. Il y jouait l'été et, en hiver, il y sculptait des anges dans la neige.

La communauté juive de Westmount était très unie. Mais elle était minoritaire dans un quartier de protestants anglophones, eux-mêmes en minorité, quoique influents, dans une ville et une province en grande partie peuplées par des francophones catholiques, également minoritaires au Canada. Personne ne se sentait complètement intégré. Chacun avait l'impression d'appartenir à un groupe important. D'après Leonard, c'était «un espace mental de conspirateurs romantiques» marqué par «le sang, le sol, le destin. C'est le milieu dans lequel j'ai grandi et ça me semblait très naturel».

On pourrait croire que cette communauté, installée un peu à l'écart de Saint-Urbain, le quartier populaire des immigrants juifs qui constitue la toile de fond des romans de Mordecai Richler, vivait en vase clos. En fait, il n'en était rien. La croix au sommet du mont Royal, les signes de croix sempiternels de Marie, la bonne de la famille, et les célébrations de Pâques et de Noël à l'école, tout cela constituait l'environnement du jeune Leonard, de même que les bougies du chabbat que son père allumait le vendredi soir et la synagogue imposante au bas de la colline, où de grands portraits de son arrière-

grand-père et de son grand-père le regardaient de haut, comme pour lui rappeler la distinction de sa lignée.

Leonard se souvient de cette «vie familiale bien remplie⁷». Les Cohen se réunissaient régulièrement: à la synagogue, sur les lieux de travail, et une fois par semaine chez la grand-mère paternelle de Leonard. David Cohen, un cousin qui avait deux ans de plus que Leonard et dont il était particulièrement proche, raconte: «Tous les samedis après-midi vers quatre heures, Martha, la bonne dévouée, poussait une desserte garnie de thé, de petits sandwiches, de gâteaux et de biscuits. On n'était pas invités, on ne demandait jamais l'autorisation d'y aller, mais on savait qu'elle recevait. Ça semble très vieillot, mais c'était vraiment quelque chose.» La grand-mère de Leonard avait un appartement dans l'une des grandes maisons de la rue Sherbrooke près d'Atwater, là où aboutissaient tous les défilés de Montréal. «Le défilé de la Saint-Jean-Baptiste était l'une des manifestations les plus importantes avant que la situation politique ne se radicalise à Montréal, et nous aimions le regarder depuis la grande et belle fenêtre de son salon.» Leur grand-mère était une vraie dame victorienne, «en dépit de ce que cela connote d'archaïque et de démodé, elle était drôlement dans le coup». Elle impressionna Leonard qui décrit ses goûters dans son premier roman, *The Favourite Game*.

Même si les hommes plus âgés de sa famille apparaissent sous un aspect sérieux et guindé, certains, comme le cousin Lappy – Lazarus, le frère aîné de David –, étaient plus pittoresques. Leonard voyait en Lappy «un citadin qui fréquentait des danseuses et des artistes de boîtes de nuit⁸». Edgar H. Cohen, un cousin de Nathan issu de la génération précédente, était un homme d'affaires aux prétentions littéraires. En 1970, il publia *Mademoiselle Libertine: un portrait de Ninon de Lenclos*, la biographie d'une courtisane du XVII^e siècle, écrivaine et muse, qui comptait Molière et Voltaire parmi ses admirateurs. Après une retraite au couvent, elle imagina une école où de jeunes aristocrates français pourraient apprendre la technique érotique. Selon David Cohen, Leonard et Edgar étaient «très proches».

En des temps difficiles et incertains, la vie de Leonard était faite de confort et de sécurité. Lorsque l'Allemagne envahit la Pologne au

début de la Seconde Guerre mondiale, il avait à peine cinq ans. En 1942, une manifestation antisémite éclata sur le boulevard Saint-Laurent – que les Montréalais appellent la Main –, qui trace la démarcation entre les Canadiens anglophones et francophones. Elle était organisée par le mouvement nationaliste francophone de Montréal où figuraient des partisans du régime de Vichy. L'un des prétextes invoqués, parmi les plus grotesques, était que les juifs avaient mis la main sur les entreprises de confection de vêtements pour contraindre de modestes jeunes filles canadiennes-françaises à porter «des robes indécentes comme à New York⁹». Pendant la manifestation, les vitrines de plusieurs boutiques et restaurants de la Main appartenant à des Juifs furent vandalisées et leurs murs couverts d'insultes racistes. Mais tout cela restait étranger au monde d'un enfant de Westmount âgé de sept ans, enfermé dans sa chambre à lire les bandes dessinées *Superman*. Selon Leonard, «l'Europe, la guerre, la guerre sociale, la situation sociale difficile: aucune des grandes réalités ne semblait nous toucher¹⁰».

Il traversa les premières années de l'enfance sans problème. Il faisait tout ce qu'on lui demandait – mains propres, bonnes manières, tenue correcte au dîner, bonnes notes à l'école, admission dans l'équipe de hockey, chaussures bien cirées et correctement alignées sous le lit. Aucun signe inquiétant de sainteté, de génie ou de mélancolie. Les petits films tournés par Nathan, caméraman amateur passionné, montrent un petit garçon radieux, heureux de pédaler sur son tricycle dans la rue, de se promener en compagnie de sa sœur ou encore de jouer avec le chien, Tinkie, un terrier écossais noir. Sa mère avait d'abord voulu lui donner le digne nom de Tovarishch, *camarade* en russe, mais son père s'y était opposé. Nathan était bien conscient qu'au Canada, au sein de cette petite communauté juive anglicisée, le côté russe de Masha, son accent, son anglais limité et sa forte personnalité contribuaient à la faire remarquer. «Ça ne semblait pas de bon aloi d'être passionné par quoi que ce soit, dit Leonard, ou d'attirer l'attention.» Ou encore, selon le cousin David: «On nous apprenait à nous tenir.»

En janvier 1944, à l'âge de cinquante-deux ans, Nathan Cohen

mourut. Leonard avait neuf ans. Une quinzaine d'années plus tard, dans deux histoires inédites intitulées *Cérémonies* et *L'Anniversaire de ma sœur*, Leonard raconte la mort de son père¹¹: «Nursie nous a appris la nouvelle.» Assise devant la table de la cuisine, les mains jointes sur ses genoux, la nourrice de Leonard et Esther leur expliqua qu'ils n'iraient pas à l'école ce matin-là parce que leur père était mort dans la nuit. Et qu'il leur faudrait rester tranquilles, parce que leur mère était encore en train de dormir. L'enterrement aurait lieu le lendemain. «C'est alors que la date m'est revenue à l'esprit», écrit ensuite Leonard. «Mais demain, ce n'est pas possible, Nursie, c'est l'anniversaire de ma sœur.»

À 9 h du matin, six hommes arrivèrent et installèrent le cercueil dans la salle de séjour, à côté du canapé Chesterfield. Masha avait demandé à la bonne de badigeonner tous les miroirs avec du savon. À midi, les gens arrivèrent peu à peu – la famille, les amis et tous ceux qui travaillaient à l'usine – en secouant la neige de leurs bottes et de leur pardessus. Le cercueil était ouvert, et Leonard en examina l'intérieur. Nathan était enveloppé dans un châle de prière argenté, le visage était blanc et la moustache noire. Leonard se dit que son père paraissait contrarié. Oncle Horace, celui qui avait dirigé la Société Freedman avec Nathan et servi à ses côtés pendant la Grande Guerre, chuchota à l'oreille de Leonard: «Nous devons nous comporter en soldats.» Plus tard dans la nuit, Esther demanda à Leonard s'il avait osé regarder leur père mort. Tous deux s'accordèrent sur le fait que quelqu'un devait avoir teint sa moustache. Les deux histoires se terminaient de la même façon: «Ne pleure pas, lui ai-je dit. C'était, je crois, ce que je pouvais dire de mieux. S'il te plaît, c'est ton anniversaire.»

Une troisième version apparaît dans *The Favourite Game*. C'est un compte rendu plus posé. Cela est attribuable, d'une part, au fait que l'écriture de Leonard a considérablement évolué entre ces histoires laissées pour compte et son premier roman, et d'autre part à la distance qu'on peut établir entre soi et un personnage fictif (Leonard a cependant confirmé que tout s'était passé comme il le raconte dans le livre)¹². Cette fois, l'épisode s'achève avec le jeune garçon apportant

l'un des nœuds papillon de son père dans sa chambre, le dépliant et y cachant un petit bout de papier sur lequel il a inscrit quelques mots. Le lendemain, au cours d'un rituel tenu pour lui seul, le garçon creuse un trou et enterre le nœud papillon dans le jardin sous la neige. Leonard a indiqué que sur ce bout de papier se trouvait en fait le tout premier texte qu'il ait jamais écrit. Il a dit aussi n'avoir aucun souvenir des mots qu'il contenait, et avoir «tourné et retourné la terre du jardin pendant des années pour le retrouver. Je ne fais peut-être rien d'autre que cela, au fond, rechercher cette note¹³».

L'acte a une charge symbolique réelle: pour la première fois de sa vie, Leonard procède à un rite dont la substance est l'écriture. Il est tentant de prendre au pied de la lettre cette histoire racontée en 1980 lors d'une interview, même s'il s'agit probablement d'une de ces anecdotes que Leonard aime tant livrer à ses interlocuteurs. Les enfants sont souvent attirés par le mystère et par les cérémonies secrètes. Leonard a également dit que, enfant, il n'avait «pas d'intérêt particulier pour la religion», à l'exception de «quelques fois, quand nous allions écouter chanter la chorale¹⁴». Il était pourtant conscient d'être un *kohen* [*sacrificateur*, en hébreu], de faire partie d'une caste sacerdotale, d'être un descendant patrilinéaire du frère de Moïse, Aaron, et d'être né pour officier. «Quand on me disait que j'étais un *kohen*, j'y croyais. Je ne pensais pas que c'était une information secondaire. Je voulais vivre dans ce monde. Je voulais être celui qui soulevait la Torah... J'étais ce gamin-là et je me sentais en phase avec tout ce qu'on me disait en la matière¹⁵».

Néanmoins, l'enfant en question ne montrait pas beaucoup d'intérêt pour la synagogue fondée par ses ancêtres. Il s'ennuyait pendant les cours d'hébreu. Wilfred Shuchat, rabbin de Shaar Hashomayim en 1948, semble le confirmer. Selon lui, Leonard «était un étudiant correct, mais il n'était pas passionné par ses études. Il avait sa personnalité, sa façon d'interpréter les choses. Il était très créatif».

Leonard n'a pas pleuré à la mort de son père. Quelques années plus tard, il pleurera davantage la mort de son chien Tinkie. Dans une interview de 1991, il dit: «Je n'éprouvais pas un sentiment profond de perte, peut-être parce qu'il avait été malade pendant presque toute

mon enfance. Ça semblait naturel qu'il meure: il était faible, et il est mort.. Mon cœur est peut-être froid¹⁶.» Il est vrai que depuis l'été précédent, Nathan faisait des allées et venues entre la maison et l'hôpital Royal Victoria. S'il est exact que la perte de son père n'a pas eu grande incidence sur Leonard, à neuf ans, il n'était pas si jeune pour qu'il n'en gardât aucune trace. Quelque part en lui, quelque chose a dû changer – la conscience de l'impermanence peut-être, ou bien une sagesse triste, une fissure par où l'insécurité et la solitude ont pu s'infiltrer.

Leonard a dit et écrit qu'il s'était parfaitement rendu compte, à la faveur de cet événement, que son propre statut au sein de la famille avait changé. Alors que la dépouille de son père reposait dans la salle de séjour, l'oncle Horace l'avait pris à part et lui avait dit que lui, Leonard, devenait l'homme de la maison et que, dorénavant, les femmes – sa mère et sa sœur de quatorze ans, Esther – étaient sous sa responsabilité. «Je me suis senti fier. J'avais l'impression d'être sacré jeune prince d'une dynastie populaire, écrit Leonard dans *Cérémonies*. J'étais le fils aîné du premier fils¹⁷.»

Une maison de femmes

Au début de l'adolescence, Leonard se passionna pour l'hypnose. Il s'était procuré un livre de poche anonyme au titre prometteur: *25 leçons d'hypnose – Comment devenir un expert*. De manière quelque peu abusive, l'ouvrage prétendait offrir «la meilleure méthode au monde pour apprendre sans effort l'hypnose, le mesmérisme, le biomagnétisme, la télépathie, la clairvoyance et les sciences occultes». Au bas de la couverture, sous le dessin assez rudimentaire d'une femme envoûtée par un homme hirsute, Leonard avait calligraphié son nom. Ensuite, il était passé aux travaux pratiques.

Leonard se révéla naturellement doué pour l'hypnose. Après ses premiers succès sur les animaux domestiques, son attention se tourna vers le personnel. La bonne fut sa première patiente. La jeune femme s'installa docilement sur le canapé Chesterfield. Se conformant aux recommandations de son livre, Leonard lui demanda d'une voix douce et lente de détendre tous ses muscles et de le regarder droit dans les yeux. Il prit un crayon, le balança lentement devant son visage, d'avant en arrière, d'arrière en avant, et réussit à la mettre en transe. Passant outre les directives de l'auteur qui recommandait de réserver ses instructions à des fins éducatives (ou s'y conformant, selon l'interprétation que l'on en fait), Leonard ordonna à la bonne de se déshabiller.

On devine l'intensité des émotions du jeune adolescent face à un tel mélange de sagesse ésotérique et de désir sexuel. Il était convaincu d'avoir réussi à dénuder une femme et à lui imposer sa volonté à la seule force de son talent, de ses connaissances, de son savoir-faire. Leonard eut du mal à la réveiller et commença à paniquer, terrifié à l'idée d'être surpris par sa mère. On peut cependant imaginer que l'anticipation d'une telle catastrophe ne fit qu'ajouter une dose de désespoir au délicieux cocktail de ses émotions.

Le chapitre II du manuel d'hypnose semblait avoir été écrit dans le seul but de prodiguer des conseils à l'homme de scène que deviendrait Leonard. Il mettait en garde contre toute forme de désinvolture: «Parlez d'un ton ferme et sévère. Restez calme et tranquille dans tous vos mouvements. Modulez votre voix jusqu'au chuchotement. Marquez des pauses de temps en temps. Toute précipitation vous ferait échouer1.»

Dans *The Favourite Game*, Leonard a recréé la scène: «Il n'avait jamais vu de femme plus nue. Il était abasourdi, heureux et effrayé face à toutes les forces spirituelles de l'univers. Il restait assis à la contempler. Il voyait enfin ce qu'il avait attendu depuis si longtemps. Il ne se sentait pas déçu, il ne le fut jamais2.» Les émotions du personnage semblent être les siennes. Des décennies plus tard, il dirait encore: «Je crois qu'un homme ne se remet jamais de son premier regard sur le corps d'une femme nue. C'est Ève qui se dresse face à lui, c'est le matin et la rosée sur la peau. Je pense que cette vision est au cœur de l'imagination de chacun. Toutes les aventures lamentables que la pornographie et les chansons mettent en scène ne sont que des jalons de cette révélation3.» La bonne jouait du ukulélé. Dans le roman, l'instrument devient un luth, et la fille, par extension, un ange. Et tout le monde sait que les anges donnent accès au divin.



Selon Mort Rosengarten, sculpteur et vieil ami de Leonard qui inspira le personnage de Krantz dans *The Favourite Game*, «Leonard se plaignait constamment de l'absence de filles. Il n'arrivait pas à les aborder. C'était toujours un drame». De sa voix douce, presque couverte par le ronronnement de la machine à oxygène due à son emphysème, Rosengarten explique: «Il faut se rappeler qu'en ce temps-là, les filles et les garçons étaient totalement séparés, y compris dans les écoles. Aucun échange n'était envisageable. Il en allait de même avec les femmes de la bonne société de Wesmount, en raison de nos écarts de conduite. Nous nous lamentions constamment à ce sujet. De mon point de vue, Leonard avait néanmoins l'avantage de mieux les connaître et les comprendre. Il vivait entouré de la présence de sa

sœur et sa mère. Moi, je n'y connaissais rien: je n'avais qu'un frère. Ma mère ne me révélait rien de ses préoccupations féminines.»

Les Rosengarten habitaient une maison mitoyenne de deux étages, un peu bizarre, avec une baignoire dans la cuisine, à côté du parc du Portugal, au-delà de la Main. Quarante ans plus tôt, lorsqu'ils s'y étaient installés, c'était un quartier d'ouvriers et d'immigrants. En dépit des boutiques de luxe et des cafés chics qui témoignent des efforts d'embourgeoisement du quartier, les vieux restaurants juifs aux tables en formica fréquentés par Mort existent encore. C'était un monde bien éloigné du Westmount privilégié. Mort a grandi dans l'Upper Belmont, à 500 mètres à peine du domicile des Cohen et dans une sphère économique supérieure. Bien qu'il ne restât plus grand-chose de leur fortune, les Rosengarten avaient été très riches, ils possédaient deux Cadillac et une maison de campagne dans les Cantons-de-l'Est, à une petite centaine de kilomètres de Montréal. En juin 1944, cinq mois après la mort de son père, Leonard rencontra Mort en terrain neutre lors d'un camp de vacances. Mort avait dix ans, Leonard neuf. Ils sympathisèrent.

Les Cohen aimaient passer l'été à la mer, dans le Maine. Mais en 1940 et 1941, le Canada était entré en guerre contre l'Allemagne alors que les États-Unis ne participaient pas encore au conflit. À cause des restrictions sur le taux de change, il était devenu judicieux de prendre ses vacances dans les Laurentides, au nord de Montréal. Mordecai Richler dresse le tableau d'un «véritable paradis juif rappelant les Catskills, avec des hôtels, des auberges où des vieillards en kippa bavardaient en yiddish devant des terrains de pétanque réservés aux "Gentils"⁴». Les camps de vacances destinés aux jeunes de l'âge de Leonard se multipliaient aux alentours des lacs de la région de Sainte-Agathe. Le camp Hiawatha proposait le menu habituel: air pur, dortoirs sommaires, douches collectives, travaux manuels, terrains de jeu et piqûres d'insectes. «C'était désespérant, soupire Rosengarten. Leur objectif principal était de garantir à nos parents qu'il ne nous arriverait absolument rien, pas la moindre aventure. J'y ai été coincé plusieurs années, Leonard un seul été. Leonard étant féru de natation, sa mère avait trouvé un camp plus intéressant proposant canoë et

baignade.» Le détail d'une facture du camp Hiawatha datant de 1944 confirme la piètre opinion qu'avait Mort Rosengarten au sujet des activités proposées. L'argent de poche de Leonard avait servi à payer des confiseries, du papier et des timbres, une coupe de cheveux et le billet de train pour le retour à la maison⁵.

Leonard et Mort n'avaient pas que leurs origines sociales de juifs prospères de Westmount en commun. Il leur manquait à tous deux une figure paternelle. Le père de Leonard était décédé, celui de Mort, souvent absent. Leurs mères se distinguaient des femmes de leur milieu et de leur époque. La mère de Mort venait de la classe ouvrière et se considérait comme une femme «moderne». Celle de Leonard, immigrée russe, avait épousé un homme beaucoup plus âgé qu'elle. Outre son accent et son tempérament excessif, l'allure originale de cette veuve séduisante qui ne s'habillait pas comme tout le monde contribuait peut-être à l'isoler au sein d'une communauté vivant en vase clos. L'amitié de Leonard et de Mort s'intensifia quatre ans plus tard lorsqu'ils fréquentèrent le même collège.

Westmount High, un grand bâtiment de pierre grise entouré de pelouses luxuriantes – la devise en latin gravée au fronton disait *Ratio Dux Vitae* (la raison est le guide de la vie) –, semblait s'être discrètement évadé de Cambridge pour s'embarquer en pleine nuit sur un avion en partance pour le Canada, lassé d'avoir passé des siècles à façonner l'esprit de jeunes Britanniques bien nés. En fait, c'était une école protestante relativement récente, fondée en 1873 dans un bâtiment plus modeste. Elle comptait néanmoins parmi les plus anciennes écoles anglophones du Québec. Dans les années 1950, les élèves juifs représentaient un peu plus du quart des effectifs. La tolérance, voire l'indifférence, vis-à-vis de la religion y était de mise, et les deux groupes se fréquentaient, se rendant volontiers aux fêtes les uns des autres. Comme le dit Rona Feldman, une camarade de classe de Leonard: «Nous observions les fêtes juives aussi bien que les fêtes chrétiennes. Nous étions nombreux à faire partie de la chorale et à participer aux représentations de Noël.» La nounou catholique de Leonard l'accompagnait à l'école le matin, même si, comme le fait remarquer Mort Rosengarten, «c'était au coin de la rue, mais la famille

de Leonard était attachée à ce petit rituel». Elle l'avait autrefois amené à l'église. «J'aime Jésus, dit Leonard, depuis toujours. Enfant, je l'aimais déjà.» Et il ajoute: «Je ne le disais à personne, je me gardais bien de clamer haut et fort "j'aime Jésus" à la synagogue⁶.»

À treize ans, Leonard célébra sa Bar Mitzvah. Sous le regard de tout un bataillon de Cohen composé de ses oncles et cousins, il monta sur le marchepied pour se mettre à la bonne hauteur. Pour la première fois, il lut la Torah dans la synagogue que ses ancêtres avaient fondée et présidée. Le rabbin Shuchat, avec lequel Leonard avait préparé sa Bar Mitzvah, rappelle que si «presque toute la famille était présente, son père n'était plus là pour dire la prière rituelle de libération». Depuis le début de la guerre, chacun avait perdu quelqu'un ou quelque chose. «C'était l'époque du rationnement et des coupons de ravitaillement, se souvient Rona Feldman. On vendait des timbres d'épargne de guerre à l'école. Chaque semaine, les classes rivalisaient pour savoir qui en vendrait le plus. Dans notre école, il y avait une fille qui participait au programme d'accueil et de protection de l'enfance, nous connaissions ceux qui parmi nous avaient des membres de leur famille engagés dans le conflit.» À la fin de la guerre vint la découverte des insoutenables photos des victimes des camps de concentration. Comme le dit Mort Rosengarten: «Pour Leonard et moi, la guerre fut quelque chose d'énorme, un élément fondamental dans la construction de notre sensibilité.»

En 1948, juste avant d'entrer à Westmount High, Leonard passa une fois de plus l'été au camp de vacances. Parmi les souvenirs du camp Wabikon classés dans les archives de Leonard, on trouve un certificat de baignade ainsi qu'un texte soigneusement écrit d'une main enfantine. Sur ce code de bonne conduite signé par Leonard et six autres garçons, on peut lire: «Nous ne nous battons pas et nous essaierons de mieux nous entendre. Nous reconnaitrons aux autres ce que nous leur devons. Nous serons de meilleurs sportifs et nous aurons davantage d'entrain. Nous ne chercherons pas à dominer les autres. Nous ne dirons pas de gros mots⁷.» Ils avaient même élaboré une liste de punitions allant d'être privé de dîner jusqu'à voir le couvre-feu devancé d'une demi-heure.

On pourrait croire cet idéal juvénile directement inspiré de la lecture d'Enid Blyton. Cependant, dans sa chambre de l'avenue Belmont, Leonard pensait aux filles. Il découpait des photos de mannequins dans les magazines de sa mère, regardait par la fenêtre les passantes du parc Murray, le vent soulevant leurs jupes ou les plaquant délicieusement sur leurs cuisses. Dans les dernières pages de ses magazines de BD, il s'intéressait particulièrement aux publicités de Charles Atlas, qui promettaient aux petits garçons chétifs dans son genre l'indispensable silhouette musclée du vrai séducteur. Leonard était petit pour son âge. L'adolescent trouva un nouvel usage aux Kleenex, il les tassait dans ses chaussures pour gagner quelques centimètres. Être moins grand que ses amis le tracassait – certaines filles de sa classe avaient une tête de plus que lui –, mais il commençait pourtant à pressentir que certaines pourraient s'intéresser à lui grâce à «des histoires et des beaux discours». Dans *The Favourite Game*, son alter ego se présente sous les traits du «petit Conspirateur, le Nain rusé». Selon Rona Feldman, Leonard «avait la cote» parmi les filles de sa classe même si, en raison de sa taille, «la plupart disaient qu'il était adorable plutôt que beau. Je me souviens surtout de sa douceur. Il avait le même genre de sourire qu'aujourd'hui, un simple sourire en coin, un peu timide mais tellement sincère. C'était si bon de le voir sourire. Je pense qu'il était très apprécié».



Dès l'âge de treize ans, Leonard prit l'habitude de sortir deux ou trois fois par semaine. Tard dans la nuit, il vagabondait en solitaire dans les rues mal famées de Montréal. Bien avant la construction de la Voie maritime du Saint-Laurent, le port avait été le carrefour où toutes les marchandises à destination de l'Amérique du Nord étaient déchargées, pour être embarquées sur les bateaux fluviaux en direction des Grands Lacs ou acheminées vers l'Ouest dans les trains de marchandises. La ville fourmillait de marins, de dockers et de passagers des navires de croisière. Pour les accueillir, une kyrielle de bars, ignorant la loi, restaient ouverts bien au-delà de 3 h du matin.

Les quotidiens annonçaient les spectacles de la rue Sainte-Catherine.

Ils commençaient à 4 h du matin et se terminaient juste avant l'aube. Il y avait des clubs de jazz et de blues, des cinémas, des bars où l'on pouvait écouter de la musique country et western du Québec, et des cafés équipés de juke-boxes dont Leonard connaissait par cœur tout le répertoire.

Dans une pièce inédite de la fin des années 1950 intitulée *The Juke-Box Heart: Excerpt From A Journal*, Leonard décrit ses randonnées nocturnes: «Quand j'avais treize ans environ, dans la journée j'avais le même emploi du temps que mes amis, mais à l'heure où ils allaient se coucher, j'arpentais sans fin la rue Sainte-Catherine. Tel un noctambule, je circulais parmi les tables de marbre des cafétérias fréquentées par des hommes immuablement vêtus de pardessus, même en été.» La description de ses premières pérégrinations est empreinte d'une certaine innocence. Il scrutait les vitrines des boutiques «répértoriant farces et attrapes, cafards en caoutchouc et poignées de mains électriques». Pendant qu'il marchait, il se rêvait en homme de vingt ans, «couvert d'un imper et d'un chapeau rabattu au ras d'un regard fervent, victime d'injustices mais trop noble pour se venger. C'est ainsi qu'il allait dans la nuit, le long des avenues humides, sous le regard plein de compassion d'innombrables spectateurs, adoré de deux ou trois femmes magnifiques qui ne seraient jamais autorisées à le toucher». Il devenait un personnage de bande dessinée ou de film policier. Leonard était déjà cinéphile. Il ne manquait pas d'esprit critique quand, après avoir cité Baudelaire, il ajoutait: «Je suis un peu gêné d'avoir écrit cela. Mon sens de l'humour me permet de reconnaître dans ce personnage un jeune homme sorti tout droit de Stendhal, qui se complaît dans le psychodrame et marche pour se débarrasser d'une inconfortable érection. La masturbation aurait probablement été préférable et moins fatigante⁹.»

Leonard tournait gentiment autour des prostituées qui, ignorant ses regards languissants, apostrophaient les passants par-dessus sa tête pour leur offrir ce que lui-même commençait à désirer impérieusement. Attisée par l'ivresse de tous ces possibles, son imagination se développait considérablement, tandis que s'éveillait en lui un sentiment de solitude et de mélancolie.

Mort Rosengarten, qui finit par rejoindre son ami dans ses pérégrinations nocturnes, se souvient: «Comme moi, Leonard paraissait plus jeune que son âge. À l'époque, le laxisme et la corruption étaient tels qu'à treize ans, on arrivait à se faire servir dans les bars. Nombre d'entre eux étaient contrôlés par la mafia, il suffisait de payer quelqu'un pour obtenir une licence. Il en allait de même dans les tavernes qui ne vendaient que de la bière à une clientèle exclusivement masculine. Il y avait pas mal d'établissements abordables de ce genre. À 6 h du matin, il y avait encore du monde. Leonard n'avait pas besoin de se faufiler hors de la maison. Personne ne s'inquiétait de savoir où nous étions. La communauté juive de Westmount était un petit milieu très protégé, soudé par un fort sentiment identitaire. Tout le monde se connaissait. Nous allions dans la rue Sainte-Catherine pour y découvrir ce que nous n'aurions jamais pu voir ou être autorisés à faire dans notre quartier.»

Pendant ce temps, Leonard s'ouvrait à de nouveaux horizons musicaux. Il avait commencé à prendre des leçons de piano, non pas qu'il ait montré un intérêt ou un talent particulier dans ce domaine, mais parce que sa mère l'y avait encouragé comme elle le faisait toujours. Leonard avait déjà essayé d'autres instruments de musique. À l'école primaire, il avait joué de la tonette, une sorte de flûtiau en bakélite, mais il trouvait les exercices imposés par son professeur, mademoiselle MacDougal, monotones et solitaires. Il préféra jouer de la clarinette avec le groupe du collège et avec Mort, qui avait réussi à échapper aux leçons de piano en choisissant le trombone. Leonard participait à de nombreuses activités parascolaires. Élu président du Conseil des étudiants, il était également membre du comité exécutif du club d'art dramatique et du comité de rédaction de l'annuaire du collège, *Vox Ducum*. Cette brochure peut se vanter d'avoir été la première à publier une nouvelle de Leonard, «Kill or Be Killed», en 1950.

Selon Rosengarten: «Leonard a toujours été éloquent, il s'exprimait facilement en public.» Une note du camp Wabikon datée d'août 1949 rapporte que «Lenny est le leader du bungalow, il est bien perçu par tous les membres de son groupe. Il est gentil avec tout le monde [et]

très apprécié de l'ensemble du personnel a). Ses camarades de classe de l'époque se souviennent d'un garçon timide, engagé dans l'aventure solitaire de l'écriture poétique, préférant détourner l'attention plutôt que se faire remarquer. Nancy Bacal, une autre amie d'enfance de Leonard, évoque «quelqu'un d'original aux manières discrètes. Le paradoxe n'était qu'apparent, il possédait une autorité naturelle mais restait en retrait. Son intensité, sa force venaient de l'intérieur. Un mélange singulier entre son apparence et sa nature profonde qui pourtant s'harmonisaient. Ça lui est resté».

* * *

Pour Leonard, le Big Bang, moment où la poésie, la musique, le sexe et les attentes spirituelles entrèrent en collision et fusionnèrent pour la première fois, eut lieu entre son quinzième et son seizième anniversaire. Parcourant les rayonnages d'un bouquiniste, il s'arrêta sur les *Poèmes choisis* de Federico García Lorca. Il feuilleta le livre jusqu'à «Gacela of the Morning Market¹⁰». À la lecture de ce poème il sentit un frisson lui parcourir tout le corps. Leonard reconnut la sensation provoquée autrefois par la puissance et la beauté des versets lus à haute voix à la synagogue, un autre réceptacle de secrets. Leonard avait deux ans lorsque les nationalistes exécutèrent Federico García Lorca, homosexuel espagnol et antifasciste notoire. «L'univers qui se révélait me sembla très familier, les mots éclairaient un paysage intérieur que je pensais être seul à parcourir¹¹.» Une composante de ce paysage était la solitude. Trois ans après cette première lecture, Leonard tentera de s'expliquer: «Quelque chose était dit d'une manière telle que cela semblait embrasser le cosmos. Il ne s'agissait pas uniquement de mon cœur, tous les cœurs étaient impliqués. La solitude était désintégrée. Chacun devenait une créature de souffrance dans un cosmos en souffrance et la douleur était justifiée. Non seulement elle était justifiée mais elle devenait le moyen d'étreindre le soleil et la lune.» Selon ses propres mots, il devint aussitôt «accro¹²».

Dramaturge et poète, Lorca aimait aussi collectionner les chansons traditionnelles espagnoles. Ses poèmes étaient harmonieux, mélancoliques, passionnés, sincères et héroïques tout à la fois.

Chanson et poésie participaient du même souffle dans ses écrits. Son amour de la culture gitane et sa mélancolie initièrent Leonard à la tristesse, au romantisme et à la dignité du flamenco, tandis que son engagement politique le sensibilisa à la tristesse, au romantisme et à la dignité de la guerre civile espagnole. Leonard, transporté par sa découverte, se mit à écrire de la poésie sérieusement. «Je voulais répondre à ces poèmes, dit-il. Chaque poème qui vous touche est comme un appel qui nécessite une réponse. On veut y répondre avec sa propre histoire¹³.» Il n'essayait pas d'imiter Lorca: «Je n'aurais pas osé», mais Lorca, il le sentait, l'autorisait à trouver sa propre voix et lui montrait quoi en faire, c'est-à-dire «ne jamais se lamenter avec désinvolture¹⁴». Au cours des années suivantes, alors que des journalistes l'interrogeaient sur ce qui l'avait conduit à la poésie, Leonard avançait une raison pragmatique: séduire les femmes, les attirer en sublimant leur beauté grâce au langage poétique. Avant l'avènement du rock'n'roll, les poètes en avaient le monopole. Cependant, «tout cela relevait de l'imagination» pour un garçon de son âge et de son milieu. Leonard explique: «Nous étions affamés. L'atmosphère était assez répressive, ce n'était pas comme aujourd'hui, on ne couchait pas avec sa petite amie. J'essayais juste d'enlacer quelqu'un¹⁵.»

À quinze ans, alors qu'il découvrait la poésie de Lorca, Leonard acheta une guitare espagnole à un prêteur sur gages de la rue Craig pour douze dollars canadiens. Il pouvait jouer quelques accords rudimentaires sur quatre cordes, car il avait possédé un ukulélé semblable à celui de la bonne hypnotisée dans *The Favourite Game*. Leonard avait appris à en jouer de la même manière qu'il s'était initié à l'hypnose, à partir du célèbre manuel de Roy Smeck, le soi-disant «Magicien des cordes», paru en 1928. «J'avais dû en parler au cousin Lazy qui avait été très gentil avec moi après la mort de mon père – il m'emmenait voir les matchs de baseball des Montreal Royals, la première équipe dans laquelle avait joué Jackie Robinson. Roy Smeck passait au El Maroc, une boîte de nuit de Montréal, et mon cousin me proposa d'aller le voir. Les enfants n'ayant pas le droit d'entrer dans une boîte de nuit, il m'emmena dans sa chambre d'hôtel. C'est ainsi

que j'ai rencontré le grand Roy Smeck¹⁶.»

Pendant l'été 1950, Leonard emporta sa guitare au Camp du Soleil de Sainte-Marguerite, où il commença à jouer du folk et à découvrir les effets bénéfiques de l'instrument sur sa vie sociale.

«À quinze ans, vous passiez encore l'été en camp de vacances?

— *J'étais moniteur. Ce camp accueillait des enfants de la communauté juive dont les parents n'avaient pas les moyens de leur payer des vacances. Il se trouve qu'ils avaient embauché un directeur, un Américain, qui, par le plus pur hasard, était socialiste. Il avait pris le parti du Nord dans la guerre de Corée qui venait d'éclater. En ce temps-là, il n'y avait que des socialistes pour jouer des chansons engagées à la guitare. Ils se faisaient un devoir d'apprendre ce genre de chansons. Une copie du Recueil de Chants Populaires se mit à circuler. Le connaissez-vous? Un carnet de chants génial, avec tous les accords et tablatures. Tout l'été, j'ai travaillé ces partitions avec Alfie Magerman, le neveu du directeur qui avait une guitare et quelque crédit politique (son père était responsable syndical). J'ai appris à jouer en travaillant indéfiniment ces pages, du début à la fin. J'étais sincèrement ému par les paroles. Nombre d'entre elles étaient de simples adaptations de chansons folkloriques. Revu par les socialistes, Sa vérité est en marche devenait: «Un pouvoir est entre nos mains / un million de fois supérieur à la puissance d'Adam / Nous allons engendrer un nouveau monde, sur les cendres de l'autre / car l'union fait la force / Solidarité éternelle / Solidarité éternelle / Solidarité éternelle / car l'union fait la force.» Des chants engagés comme celui-là, il y en avait pas mal – je ne sais pas si vous connaissez le mouvement Wobblies? Un syndicat international des travailleurs, des chansons merveilleuses...: Il y avait une bonne du Syndicat / qui jamais n'avait peur / ni des crétins et des coquins, ni des vilains ou des descentes de police / vous n'arriverez pas à me faire peur / j'adhère au syndicat. *Super chanson.*»*

Comme en témoigne la longueur de sa réponse, Leonard était visiblement enthousiaste. Cinquante ans plus tard, il pouvait encore chanter par cœur l'intégralité du livret ^b. En 1950, les guitares étaient loin d'appartenir à l'iconographie ou d'exercer le magnétisme sexuel auquel elles seraient plus tard associées, mais Leonard se rendait bien compte qu'il ne risquait guère de dégoûter les filles en jouant. Une

photo de groupe nous le montre adolescent, encore petit et un peu enrobé, vêtu comme aucun homme ne devrait jamais s'exhiber en public – short et polo blanc, chaussures noires et chaussettes blanches – si proche de la plus blonde, de la plus attirante des filles que leurs genoux se touchent.

De retour à Westmount, Leonard poursuivit ses recherches sur la musique folk: Woody Guthrie, Lead Belly, les chanteurs de folk canadiens ou écossais, et le flamenco. «J'ai commencé à écouter la musique que j'aimais¹⁷.» Un jour, près des courts de tennis du parc Murray, il tomba sur un jeune homme aux cheveux noirs qui interprétait une mélodie espagnole à la guitare acoustique. Leonard eut l'étrange impression qu'il se servait de la musique pour «courtiser» un groupe de femmes qui s'étaient rassemblées autour de lui¹⁸. Leonard fut tout autant subjugué. Il resta à écouter et, au moment approprié, il demanda au jeune homme s'il accepterait de lui apprendre à jouer. Il s'avéra que le guitariste espagnol ne comprenait pas l'anglais. À l'aide de gestes et de quelques mots français, Leonard réussit à obtenir le numéro de téléphone de sa pension et la promesse d'une leçon à domicile.

Lors de sa première visite, l'Espagnol inspecta la guitare de Leonard. Elle n'était pas mal, dit-il. Il l'accorda et joua un flamenco rapide, tirant de l'instrument des sonorités que Leonard n'aurait jamais crues possibles. Il tendit la guitare à Leonard, lui signifiant que c'était son tour. Après une telle performance, Leonard n'avait aucune envie de jouer l'une des chansons folk qu'il avait apprises. Il refusa, prétendant qu'il en était incapable. Le jeune homme plaça les doigts de Leonard sur les frettes et lui montra quelques accords. Puis il partit, promettant de revenir.

Le lendemain, il commença à lui enseigner la progression à six cordes du flamenco qu'il avait joué la veille. À la troisième leçon, Leonard apprit la technique du trémolo. Debout devant un miroir, il s'entraîna à tenir la guitare de la même manière que le jeune homme. Son professeur manqua leur quatrième rendez-vous. Quand Leonard téléphona à la pension, la propriétaire répondit: «Le guitariste est mort. Il s'est suicidé.»

«Je ne savais rien de cet homme, pourquoi il était à Montréal, comment il était arrivé dans ce court de tennis, pourquoi il avait mis fin à ses jours.» Quelque soixante ans plus tard, en face d'un parterre de personnalités réunies en Espagne en son honneur, Leonard lui rendrait hommage: «Ces six cordes et ce jeu de guitare sont la base de toutes mes chansons et de toute ma musique¹⁹.»

Chez Leonard, la vie avait pris un nouveau tournant. En 1950, sa mère s'était remariée avec Harry Ostrow, un pharmacien que son cousin, David Cohen, décrit comme «un homme très gentil, pas très compétent, un type bien». Leonard n'eut avec lui que des rapports distants bien qu'agréables. Par malchance, le second mari de Masha fut lui aussi atteint d'une grave maladie. Entre sa mère, préoccupée par la perspective des soins à donner à un autre malade, et sa sœur, qui à vingt ans avait tout autre chose à penser, Leonard était livré à lui-même. Quand il n'était pas en classe ou occupé à des activités parascolaires, il restait dans sa chambre à écrire des poèmes, ou, de plus en plus, arpentait les rues de Montréal avec Mort.

À seize ans, en âge de conduire, Mort empruntait l'une des deux Cadillac de sa famille et descendait chercher Leonard. «Une de nos activités favorites était de circuler dans Montréal à 4 h du matin, en particulier dans les vieux quartiers, le long du port et vers l'est de la ville où se trouvaient les raffineries de pétrole. On cherchait des filles dans la rue à 4 h du matin, des belles filles qui n'avaient forcément rien de mieux à faire que de déambuler en nous attendant, explique Mort Rosengarten. Bien entendu, il n'y avait personne. Certains soirs, la neige épaisse tapissait les rues désertes, on roulait avec le chauffage à fond, vers les Cantons-de-l'Est ou vers les Laurentides, au Nord.» Mort traçait sa route dans les congères de neige tel Moïse fendait les eaux de la mer Rouge. Ils parlaient des filles, ils se disaient tout.

«Ils n'étaient retenus par rien. Ils pouvaient sonder toutes les possibilités. Ils passaient comme l'éclair devant des arbres qui avaient mis cent ans à se développer. Ils filaient à travers des villes où des gens avaient passé toute leur vie puis revenaient en ville où leurs familles proliféraient comme des plantes grimpantes. Ils se distançaient de la majorité, de la vraie Bar Mitzvah, de la véritable

initiation, de la circoncision authentique et vicieuse que la société prétendait leur infliger par sa routine triste et morne.» C'est ce que Leonard écrit, transformant en fiction ces virées nocturnes avec Mort. «La route était vide. Il n'y avait plus qu'eux, filant sur la route, et leur amitié était plus profonde que jamais²⁰.»

a Sous la rubrique «habitudes de vie», le même rapport précise: «Propre et net, fait attention à ses vêtements et se présente toujours correctement vêtu.» Il est également fait mention de son intérêt et de ses compétences en voile: «l'un des meilleurs skippers de l'unité», et de son «sens de l'humour acéré».

b Leonard a appris une autre chanson dans ce camp de vacances: *The Partisan*, qui sera la première chanson enregistrée dont il n'est pas l'auteur.

20 000 vers ou plus

Les rues Peel, Stanley, McTavish, entourant l'Université McGill, avaient été baptisées en l'honneur d'éminents Britanniques, et les bâtiments, construits par des maçons écossais aussi robustes et rocailleux que le granit dont ils s'étaient servis. L'impressionnant édifice qui abritait la Faculté des Arts était surmonté d'un dôme et du drapeau de l'université, mis en berne chaque fois que l'un de ses membres mourait. Tout comme la magnifique bibliothèque, il évoquait Oxford et Cambridge. Il était bordé de grands arbres élancés qui, même sous le poids d'une épaisse couche de neige, restaient parfaitement droits. Au-delà de la grille en fer forgé, quelques manoirs victoriens avaient été transformés en logements d'étudiants. Si on vous avait affirmé que l'Empire britannique était gouverné depuis McGill, vous auriez pu le croire sans qu'on vous en tienne rigueur.

Lorsque, en septembre 1951, le jour de son dix-septième anniversaire, Leonard intégra l'université, elle donnait l'image d'une citadelle du XIX^e siècle. Il avait obtenu son diplôme de fin d'études secondaires trois mois plus tôt. Dans *Vox Ducum*, l'annuaire de promotion auquel il avait contribué [au collège], on trouve deux photos de Leonard. Sur la première, on le voit pavoiser au centre de la première rangée d'étudiants. La légende, «Len Cohen, président du Bureau des élèves», dénote une familiarité inhabituelle. La seconde, plus solennelle, montre Leonard vêtu d'un costume, le regard lointain. Elle est accompagnée d'une citation: «Il est impossible de vaincre la peur, mais on peut y céder de façon à la dépasser», et d'une liste de tout ce qui le caractérisait: ce qu'il détestait (la distributrice de boissons gazeuses), son *hobby* (la photographie), son passe-temps favori (diriger les chants pendant les entractes) et sa plus grande ambition (devenir l'orateur le plus célèbre au monde). Sous la rubrique «profil», Leonard avait inscrit: «Le petit homme toujours

présent». Suivait la liste impressionnante de ses activités: président du Bureau des élèves, membre du comité de publication de *Vox Ducum*, membre du club Menora, du club d'art, du club des événements, du YMHA (alliance de la jeunesse hébraïque) et supporteur sportif. De toute évidence, à seize ans, il était doté d'un bel aplomb doublé du sens caractéristique de l'autodérision canadienne. Un fonceur dans tous les cas, qui semblait destiné à entrer à McGill, l'université anglophone la plus prestigieuse du pays.

En première année, Leonard suivit le cursus de littérature. Il étudia ensuite les mathématiques, l'économie, les sciences politiques et enfin le droit. En réalité, selon ses dires, il passait son temps à lire, à boire, à jouer de la musique et à sécher les cours. Si on en juge par sa moyenne, 56,4 sur 100, on ne peut le soupçonner d'employer ici l'un de ses euphémismes coutumiers. En littérature anglaise, sa matière favorite, il avait des résultats décevants. Il ne réussissait guère mieux en français, cours qu'il suivait, selon Arnold Steinberg, son ami et camarade de promotion (actuellement président de l'Université McGill), «parce qu'on nous avait dit qu'il s'agissait d'un cours facile. Le français de Leonard était terriblement pauvre. On ne prenait pas ce cours au sérieux». Ignorant Baudelaire et Rimbaud, le programme portait sur un livre qui parlait d'un couple de jeunes Russes blancs contraints de se réfugier à Paris après la révolution et de trouver un emploi de domestiques dans une famille française. Écrit par le dramaturge français Jacques Deval, le livre était intitulé *Tovarichtch* – le premier nom du terrier écossais de Leonard, Tinki [c](#).

Leonard et ses amis étaient loin d'être les seuls à se désintéresser de la langue parlée par la moitié des habitants de la ville. Les anglophones de Montréal, en particulier les habitants des quartiers privilégiés comme Westmount dont McGill constituait le prolongement, avaient peu de liens avec la population francophone, en dehors de ceux qu'ils entretenaient avec les jeunes Françaises que la Grande Dépression avait poussées vers les villes où elles étaient devenues domestiques. Question religieuse mise à part, l'opinion générale à propos du bilinguisme rejoignait les déclarations de Ma Ferguson, première femme gouverneur du Texas: «Si l'anglais a été

assez bon pour Jésus-Christ, il est assez bon pour tout le monde.» Les anglophones considéraient alors le français comme une langue étrangère, et c'est à ce titre qu'il était enseigné par des professeurs anglophones. Les enseignants francophones n'étaient d'ailleurs pas autorisés à enseigner dans les établissements anglophones (et inversement).

«Les Français étaient invisibles, affirme Mort Rosengarten. À l'époque, nous avions deux commissions scolaires à Montréal, l'une catholique pour les francophones, l'autre protestante pour les anglophones. Les juifs avaient eu leur propre commission mais avaient décidé de se joindre aux protestants. Non seulement les enfants fréquentaient des écoles différentes, mais ils n'avaient pas les mêmes horaires et, de ce fait, ne se croisaient jamais dans la rue. C'était vraiment bizarre.» Mort était à McGill depuis un an lorsque Leonard y entra. Comme à Westmount, il se montra excellent dans toutes les activités parascolaires. En digne petit-fils de son grand-père Lyon, il se mit à collectionner les présidences et affiliations à toutes sortes de comités et de clubs.

Comme tous les étudiants de McGill, Leonard fut automatiquement inscrit au club oratoire, dans lequel il excella. Il possédait le sens du discernement, un goût naturel pour la précision du langage. Il apprit facilement à développer des arguments qui ne reflétaient pas forcément ce qu'il pensait, mais qui semblaient suffisamment convaincants ou, du moins, bien trouvés pour se concilier l'auditoire. En dépit de sa timidité, il n'avait aucun mal à monter sur scène et à s'exprimer en public. La rhétorique fut la seule matière dans laquelle il brilla à McGill. En première année, il remporta le trophée Bovey au concours d'éloquence pour son université. En deuxième année, il fut élu secrétaire général de l'équipe. En troisième année, il en devint le vice-président et enfin, en dernière année, président.

Leonard et Mort s'étaient joints à une fraternité d'étudiants juifs sur le campus, Zeta Beta Tau. Leonard accéda très vite au poste de président. Le certificat confirmant son élection date du 31 janvier 1952, quatre mois seulement après son arrivée à McGill². Comme toutes les fraternités, ZBT avait son propre répertoire – des chants de

marche festifs du genre qu'on trouve bien meilleurs après quelques verres. Leonard connaissait par cœur toutes les paroles. Confréries et présidences avaient un je-ne-sais-quoi d'étonnamment conservateur pour un jeune homme séduit par des idées socialistes et ayant des dispositions littéraires. Cependant, comme l'a écrit Arnold Steinberg, «Leonard n'était pas et n'a jamais été contre l'ordre établi, il n'en tenait simplement pas compte. Cela n'en fait pas un contestataire. Je n'ai jamais connu personne d'aussi déferent. Non pas vis-à-vis des gens, qu'il savait séduire; il était très charmant. Mais dans ses manières, sa façon de s'habiller et de s'exprimer, il restait très conventionnel».

Les comptes-rendus des camps de vacances auxquels il participait le décrivaient à juste titre comme un enfant propre, soigneux et poli. «C'est ainsi que nous avons été élevés, raconte David Cohen, son cousin. On nous avait appris à dire “oui, monsieur”, “merci”, et à nous lever à l'entrée d'un adulte. On nous avait inculqué les bonnes manières.» Quant à son élégance vestimentaire, Leonard avait la réputation d'être tiré à quatre épingles. En grand maître de l'euphémisme, il aurait probablement insisté pour réduire le nombre d'épingles à trois et demi. Mort partageait son goût pour les beaux costumes. Grâce à la profession de leurs parents, ils avaient les moyens de satisfaire ce penchant.

«Pendant notre adolescence, nous aimions dessiner nos propres vêtements, et ils étaient caractéristiques, dit Rosengarten. D'une coupe plus classique que ce qui était à la mode. J'avais mes entrées chez un tailleur qui les coupait selon mes recommandations, Leonard faisait de même. Mes chemises étaient même coupées sur mesure, mais c'était surtout parce que j'avais un cou très fin, je n'arrivais pas à trouver ma taille dans le commerce.» David Cohen se remémore Mort traînant dans la salle de billard du foyer des étudiants, cigarette au bec, les manches de sa chemise taillée sur mesure retenues par des tours-de-bras. «En quelque sorte, continue Rosengarten, les plus conformistes parmi la communauté juive de Westmount se montraient hostiles à nos prétentions artistiques et à notre comportement, mais il n'en reste pas moins que nous portions de beaux costumes. Leonard était

toujours impeccable.»

Selon Steinberg, son anticonformisme se manifestait autrement. «Il écrivait et dessinait tout le temps. Adolescent, il ne se déplaçait jamais sans son bloc-notes. Il faisait beaucoup de croquis, mais la plupart du temps il écrivait. Une idée lui venait, il la notait et il en faisait un poème. Écrire était sa passion; l'écriture, c'était sa vie. Je me rappelle, nous étions côte à côte pendant le cours de français, assis sur le banc d'un bureau à deux places. Il y avait une Anglaise, Shirley. À nos yeux, c'était la plus belle femme du monde. Leonard en était follement amoureux, elle l'inspirait et il écrivait des poèmes.»

Les filles et l'écriture s'étaient déjà disputé la première place dans les préoccupations de l'adolescent. À l'université, il s'améliora sur les deux plans, quoique de manière inégale. L'amour n'avait rien de la marche triomphante qu'il relate dans *The Favourite Game*, où l'on voit son alter ego sortir des bras de son amoureuse, rentrer chez lui à pied, exultant et impatient de raconter ses exploits, s'offusquant presque de ce que les citoyens de Westmount n'aient pas jugé bon de sortir de leur lit pour lui organiser une parade. Mais c'était le début des années 1950, une époque où les culottes des femmes montaient jusqu'à leur poitrine corsetée par des soutiens-gorge conçus comme des forteresses. Les possibilités des garçons étaient limitées. «Vous pouviez éventuellement tenir la main d'une fille, dit Leonard. Elle vous laissait parfois l'embrasser.» Tout le reste était «interdit».

Ses écrits n'étaient heureusement pas soumis à de telles contraintes et pouvaient être très licencieux. Selon Rosengarten, Leonard «passait son temps à écrire des poèmes dans une espèce de journal qu'il avait toujours sur lui et qu'il lui arrivait de perdre ou d'oublier. Le lendemain, il essayait désespérément de le retrouver, affolé, car ce carnet contenait tout son travail et il n'avait pas de copies». Chez lui, Leonard commença à se servir d'une machine à écrire. Il tapait sur le clavier avec entrain pendant que son grand-père, le rabbin Soloman Klonitzki-Kline, écrivait dans la pièce à côté. Le père de Masha avait emménagé chez eux cette année-là, et ils s'installaient souvent côte à côte le soir, pour relire le Livre d'Isaïe que le rabbin connaissait par cœur et que Leonard s'était mis à aimer pour sa poésie, ses images et

ses prophéties. Ce qui lui plaisait le plus, c'était d'être assis auprès du vieil homme et de l'entendre exprimer «de la solidarité et du plaisir» à l'idée que son petit-fils soit écrivain lui aussi⁴.

Malgré ses piètres résultats en anglais – il réussissait beaucoup mieux en maths –, c'est à McGill que Leonard devint véritablement un poète. Il fut adoubé chevalier de l'ordre des poètes au cours d'une cérémonie improvisée par Louis Dudek, poète, essayiste et éditeur catholique d'origine polonaise. Trois fois par semaine, Dudek donnait un cours de littérature, que Leonard suivit en troisième année. La classe comptait cinquante étudiants qui se retrouvaient à 17 h les lundis, mercredis et vendredis, dans le département des arts. Goethe, Schiller, Rousseau, Tolstoï, Tchekhov, Thomas Mann, Dostoïevski, Proust, T.S. Eliot, D.H. Lawrence, Ezra Pound et James Joyce étaient au programme.

Si l'on en croit Ruth Wisse, l'une des camarades de promotion de Leonard, qui deviendra professeur de littérature juive et de littérature comparée à Harvard, l'objectif de Dudek était de faire découvrir à ses étudiants deux aspects de la littérature: d'une part, la poésie et la littérature moderne, en plein essor à l'étranger mais qui faisaient à peine leur apparition au Canada et n'étaient représentées que par quelques petits groupes d'auteurs confidentiels; d'autre part, le vaste mouvement à l'œuvre dans la littérature et la pensée européennes depuis le XVIII^e siècle. Il voulait que ses étudiants fassent l'expérience des implications profondes de ce courant et qu'ils le reçoivent comme une gifle en plein visage. Leonard fut effectivement frappé. Déjà convaincu d'appartenir au clan des poètes modernes canadiens, il ne s'adressait pas à son professeur avec la déférence que lui accordait Ruth Wisse mais avec la cordialité d'un collègue⁵. Leonard confirme: «En ce temps-là, j'étais très sûr de moi. Je n'avais aucun doute sur le fait que mon travail pénétrerait le monde sans peine. Je croyais être parmi les bons⁶.»

Un peu à la traîne mais bien présente tout de même, la musique comptait parmi les intérêts et les aspirations de Leonard. En dépit de sa tendance à appartenir à toutes sortes de cercles, Leonard ne participait pas au club de musique de McGill (malgré la présence

d'une belle blonde, Ann Peacock, dont le nom apparaissait au comité de rédaction du magazine littéraire *The Forge*). Cependant, en 1952, entre sa première et sa deuxième année, il monta un groupe avec deux amis étudiants, Mike Doddman et Terry Davis, les *Buckskin Boys*. C'était un trio de musique country (Mort n'avait pas encore appris à jouer du banjo, sinon ils auraient formé un quatuor) qui entreprit de s'attaquer au marché du quadrille à Montréal.

«Un groupe de quadrille? Qu'est-ce qui vous a pris?»

*— C'était très populaire à l'époque. On nous engageait pour jouer lorsque le collège ou l'église organisaient des quadrilles, car c'était le genre d'événement approuvé et encouragé par les adultes. Il n'y avait pas de slows. On se touchait à peine, on pouvait seulement se prendre par le bras en tournant pendant un moment. Parfaitement décent. [Sourire en coin.] Il se trouvait que nous portions tous des vestes en daim, la mienne me venait de mon père, et du coup on s'est appelés *The Buckskin Boys*.*

— Vous étiez le seul groupe de country juif à Montréal?

*— En réalité, c'était un groupe assez éclectique du point de vue de la religion. Mike, qui jouait de l'harmonica, était un de mes voisins et Terry, un ami de Mike qui s'y connaissait en danse, était à la basse avec une bucket bass [guitare à quatre cordes]. On jouait des chansons traditionnelles comme *Red River Valley* et *Turkey in the Straw*.*

— Vous étiez bons?

— On ne se posait pas la question, on était contents d'être engagés. C'est tout. J'imagine que si j'écoutais cette musique aujourd'hui, je l'apprécierais probablement. On n'a jamais imaginé qu'on avait un quelconque avenir là-dedans, on le faisait sur le moment. Aucun plan de carrière. Pour moi, le mot "carrière" a d'ailleurs toujours eu une connotation rébarbative et fastidieuse. J'ai toujours voulu éviter de me lancer dans ce qu'on appelle une carrière, et j'y suis plus ou moins arrivé.»

Le groupe répétait chez Terry Davis, dans la salle de jeu du sous-sol. «Ils avaient l'air de bien s'amuser tous ensemble en discutant gentiment», se rappelle Dean Davis, le frère de Terry. Dean s'occupait des disques pendant les spectacles et faisait office d'ingénieur du son.

«Je sais que mes parents trouvaient Leonard très bien élevé, un vrai gentleman pour son âge. Que ce trio soit composé d'un protestant, d'un juif et d'un catholique faisait sourire ma mère.» Selon la veuve de Terry, Janet Davis: «S'ils restaient à dîner le vendredi, le jour du porc, et qu'ils l'interrogeaient à propos du menu, elle leur disait que c'était de l'agneau.»

Par ailleurs, Leonard faisait partie d'un autre groupe, entièrement juif celui-ci, au sein de Hillel, la société des étudiants juifs. Ils assuraient la partie musicale d'une pièce de théâtre dans laquelle figuraient Freda Guttman et Yafa «Bunny», deux anciennes petites amies de Leonard. La plupart du temps, ce dernier se contentait de jouer de la guitare dans un coin de la confrérie, partout où avait lieu une soirée. On ne pouvait pas vraiment appeler cela des concerts. Apercevoir Leonard avec sa guitare était devenu aussi habituel que de le voir avec son bloc-notes. Melvin Heft participait souvent à ces soirées d'adolescents: «Au bout d'un certain temps, quand il pensait que c'était le bon moment, Leonard se mettait à jouer et à chanter. Il n'était pas prétentieux et ne se prenait pas pour une pointure. “Je vais vous chanter quelque chose”, disait-il, et il commençait tranquillement, avec beaucoup de naturel. Il était tout le temps en train de chanter. Il y prenait plaisir, et nous aussi.»

Les week-ends, ils se rendaient à la maison familiale de Mort dans les Cantons-de-l'Est. Ils s'entassaient à douze dans une voiture et partaient pour la campagne. Les parents n'étaient pas là, il n'y avait personne d'autre que l'homme à tout faire et la gardienne. Ni l'un ni l'autre n'était en position d'interrompre leurs fêtes. On pouvait y rencontrer Arnold Steinberg, parfois Yada et Freda, Marvin Shulman, l'un des premiers du groupe à être ouvertement gay, et Robert Hershorn, un très bon ami de Leonard issu d'une famille encore plus aisée que la sienne. Ils se retrouvaient pour boire et discuter. À la nuit tombée, ils se rendaient à l'auberge Ripplecove sur Ayer's Cliff, qui surplombait le lac Massawippi, et ils continuaient à boire et à parler. Quand l'auberge fermait, ils rentraient à la maison, mettaient un disque et commençaient à chanter. Leonard prenait sa guitare et jouait le répertoire de folk engagé qu'il avait appris en camp de vacances ou

de chansons pop qu'il avait écoutées sur les juke-boxes de la rue Sainte-Catherine et connaissait par cœur.

«On écoutait beaucoup de musique, dit Rosengarten, et Leonard, avant même qu'il ne compose ses propres chansons, était acharné. Il jouait *Home on the Range* par exemple, ou n'importe quelle autre chanson. Il la jouait encore et encore, toute la journée. Quand il en apprenait une nouvelle, il recommençait des milliers de fois, sans arrêt, pendant des semaines entières. La même chanson, rapidement, lentement et encore plus rapidement, d'une manière puis d'une autre. Ça nous rendait fous. Ça a été pareil lorsqu'il a commencé à écrire ses propres textes. Il travaille encore de cette façon. Il lui faut quatre ans pour terminer une chanson car il doit choisir entre les 20 000 vers ou plus qu'il a écrits.» Parfois, le groupe se retrouvait dans la maison de l'avenue Belmont. Sa famille était sur place, Esther entraînait et sortait mais elle ne restait pas. Ils n'y prêtaient guère attention, mais Masha dirigeait tout, s'excitait, leur donnait à manger et distrayait tout le monde. «Sa mère avait une nature passionnée, dit Rosengarten. Elle était russe. Elle pouvait être exagérément mécontente, puis éclater de rire le moment suivant et ainsi de suite. Il arrivait qu'on aille en ville vers 9 h du soir et Masha en faisait toute une histoire, disant que ce n'était pas une heure pour sortir. Elle se mettait en colère. Mais d'autres fois, nous débarquions chez elle après avoir quitté un bar à 3 h du matin. Elle descendait de sa chambre, saluait tout le monde et nous offrait à manger, totalement à l'aise. Il était impossible de prévoir ses réactions.» Steinberg abonde dans ce sens: «Masha était d'humeur très versatile, mais tout le monde l'aimait, car c'était une personne adorable, chaleureuse. Et elle vénait Leonard. Je ne pense pas qu'elle avait beaucoup de contacts avec les autres mères. Elle n'avait pas l'habitude de s'inquiéter, et Leonard semblait jouir d'une grande liberté. C'était toujours agréable de passer chez elle. Je m'installais et j'écoutais Leonard jouer de la guitare. Il ne se prenait pas pour un grand musicien ou pour un bon interprète, mais il continuait à jouer et à apprendre.»

Au milieu des années 1950, des poètes et des écrivains, plus âgés et pour la plupart professeurs à McGill, commencèrent à se joindre aux

soirées de Leonard. «Il n'y avait aucune barrière, aucun rapport de maître à élève, dit Leonard. Ils aimaient nos copines⁷.» Les enseignants les plus influents étaient Louis Dudek, le poète socialiste et doyen du département de droit Frank F. R. Scott, et Hugh MacLennan, auteur d'un célèbre ouvrage écrit en 1945, *Two Solitudes*, une allégorie sur les différences irréconciliables entre les Canadiens francophones et anglophones. Leonard avait suivi ses cours sur le roman moderne et ses séminaires de création littéraire. L'influence la plus décisive venait cependant d'un assistant en sciences politiques, un poète dont Leonard avait fait la connaissance en 1954 en l'invitant à lire des extraits de son dernier ouvrage, *The Long Pea-Shooter*, dans sa fraternité.

«Il y avait Irving Layton d'un côté et le reste du groupe de l'autre, dira Leonard bien des années plus tard. Il était notre grand poète, notre champion⁸.» Irving aurait accepté ces louanges sans aucun problème et en aurait même ajouté quelques-unes. Hors du commun, sûr de lui, optimiste, bruyant, cet homme semblait être taillé de la même pierre d'Écosse que celle qui avait servi à bâtir McGill. Layton avait le sang chaud, un regard étincelant. Il brûlait d'un feu intérieur. Leonard l'aimait, ainsi qu'une kyrielle de femmes sensationnelles.

Il aurait été bien difficile de reconnaître en eux d'éventuelles âmes sœurs. Le style effronté, iconoclaste et arrogant de Layton – plus vieux que Leonard de vingt-deux ans – ne pouvait être plus éloigné du comportement modeste et effacé du jeune homme. Avec sa crinière en bataille et sa mise débraillée, Layton semblait avoir réchappé de justesse à un ouragan. Les vêtements de Leonard tombaient parfaitement. On aurait dit qu'ils avaient été faits sur mesure le matin même. Layton se montrait facilement belliqueux, Leonard ne l'était pas, même s'il avait été tenté un moment de se conduire en macho. Layton s'était battu dans l'armée canadienne. Il avait atteint le grade de lieutenant, comme Nathan Cohen. Enfant, Leonard avait souhaité intégrer une école militaire. Ce rêve s'était évanoui à la mort de son père, mais il avait conservé son arme, bien que sa mère ait tenté en vain de l'en dissuader. Il y avait aussi la différence sociale. Layton était né dans une petite ville de Roumanie – avant que sa famille

n'émigre au Canada, il s'appelait Israël Lazarovitch – et il avait grandi à Saint-Urbain, le quartier des immigrés juifs. La bourgeoisie de Westmount à laquelle appartenait Leonard se situait aux antipodes. Ce qu'ils avaient en commun, c'était l'honnêteté, le goût de l'ironie et le talent d'orateur (en 1957, Layton avait participé à une série de débats télévisés intitulée *Fighting Words*, qu'il avait tous remportés).

Layton ne cachait pas son mépris pour le puritanisme des bourgeois canadiens. Leonard partageait ses idées mais, étant lui-même issu d'une famille bourgeoise, il se comportait plus discrètement. C'est ainsi qu'il manœuvra en coulisse pour faire annuler le règlement interdisant l'alcool et les femmes dans les chambres de sa confrérie. Irving Layton dégageait un magnétisme sexuel intense. Leonard aimait penser qu'il aurait pu en être de même pour lui, pour peu qu'on lui en laisse la possibilité. La poésie de Layton était tout aussi puissante: flamboyante, impétueuse, accusatrice. Comme Leonard, Layton était passionné par la poésie, par la beauté et par la mélodie des mots. S'il était devenu poète, disait-il, c'était pour transformer les mots en musique. Il voulait que sa poésie «change le monde», et c'était aussi l'idéal de Leonard.

«La [Seconde Guerre mondiale], explique Rosengarten, avait eu un impact énorme sur notre sensibilité. Des proches étaient partis, n'étaient pas revenus. Il était toujours possible de perdre la guerre, de voir les nazis prendre le contrôle des États-Unis ou du Canada. En même temps, l'ampleur des sacrifices consentis avait fait émerger l'idée que si on gagnait la guerre, le monde deviendrait merveilleusement utopique, que toute l'énergie collective qui s'était dissoute dans la guerre pourrait le reconstruire.»

«À la fin du conflit, nous avons été amèrement déçus de voir nos aînés s'empresser de rejeter l'idéal communautaire pour reprendre les affaires, produire, vendre, sacrifiant ainsi la solidarité à l'autel du profit. Quant aux femmes innombrables qui avaient occupé pendant la guerre des emplois considérés jusque-là comme contre nature, on les avait renvoyées aux fourneaux. Leonard et moi étions parfaitement conscients de ces choses-là, elles nous choquaient profondément.» Le sentiment d'un paradis perdu, d'une certaine beauté qu'on avait laissé

s'échapper ou qui n'avait pas duré, persistera dans le travail de Leonard. Selon Mort Rosengarten: «La scène poétique de Montréal, absolument passionnante, tournait autour d'Irving Layton et de Louis Dudek, encore amis à l'époque.» (D'incessants conflits à propos de la poésie eurent raison de leur amitié.) «On se retrouvait la plupart du temps chez Irving, à Côte-Saint-Luc dans le quartier ouest de Montréal, pour des soirées poétiques.» Aujourd'hui, une rue de cette banlieue porte le nom de Layton, mais dans les années 1950, la ferme où il vivait avec sa femme et ses deux enfants était isolée au milieu des champs. «Les gens lisaient leurs poèmes, discutaient et se critiquaient mutuellement. Les débats plutôt vifs se prolongeaient tard dans la nuit. Souvent, en sortant d'un bar à 3 h du matin, Leonard et moi allions chez Irving où la soirée battait son plein. Leonard lisait ses poèmes, il était pris très au sérieux. Malheureusement, les librairies de Montréal ne proposaient pas de poésie canadienne à cette époque, on ne pouvait pas acheter de recueils de poésie contemporaine, alors nous reproduisions par polycopie 250 exemplaires d'un petit magazine plutôt moche qu'ils avaient appelé *CIV/n*. Avec le recul, je me rends compte que leur influence sur mon sens esthétique a été bien plus importante que celle de toutes les écoles d'art que j'ai pu fréquenter par la suite en Angleterre et dont sont sortis de grands sculpteurs. Je crois que la bande de la Côte-Saint-Luc se situait à l'avant-garde.»

«Nous voulions réellement devenir de grands poètes, dit Leonard. Chacune de nos rencontres était une conférence au sommet. Nous pensions que ce que nous faisions était terriblement important⁹.» Il considérait ces soirées comme des camps d'entraînement poétique où l'apprentissage «était intense, rigoureux, pris très au sérieux, mais le décor en était l'amitié. Certains soirs, il y avait des pleurs, certains portaient en fureur, on se querellait, mais l'intérêt pour l'écriture était au centre de notre amitié.» C'était une occasion de progresser. «Irving et moi avons passé beaucoup de soirées à travailler sur un poème de Wallace Stevens. Nous restions sur ce poème jusqu'à ce que nous en découvrions le code, jusqu'à ce que nous sachions exactement ce qu'il disait, comment il l'avait fait. Notre vie, c'était la poésie¹⁰.» Layton devint, sinon le mentor de Leonard, un guide, un appui et l'un de ses

amis les plus chers.

En mars 1954, Leonard fit ses débuts dans le cinquième numéro de *CIV/n* en publiant trois poèmes aux côtés de ceux de Layton et de Dudek (qui faisaient partie du comité de rédaction), ainsi que d'autres poètes montréalais. Ces trois poèmes étaient intitulés «Le Vieux», «Folk Song» et «Satan in Westmount». Ce dernier parlait d'un démon qui aimait citer Dante et «chanter des passages d'austères pièces espagnoles d». L'année suivante, Leonard gagna le premier prix du concours littéraire Chester Macnaghten de McGill avec son poème «Sparrows» et «Thoughts of a Landsman», un texte dont la dernière des quatre parties, «For Wilf and His House», fut publiée la même année dans *The Forge*. C'est un morceau érudit et émouvant, d'une étonnante maturité. Il commençait ainsi:

Tout jeune, les chrétiens m'ont raconté
comment ils avaient cloué Jésus
à même le bois tel un papillon merveilleux
et j'ai pleuré sur des images du Calvaire
aux blessures de velours
et aux pieds tendrement enlacés

*When young the Christians told me
how we pinned Jesus
like a lovely butterfly against the wood
and I wept beside paintings of Calvary
at velvet wounds
and delicate twisted feet*

Et se terminait par:

Comparons donc les mythologies.
J'ai appris mon mensonge qui en dit long
sur les croix dressées et les épines empoisonnées
et comment mes ancêtres l'ont cloué
à une grange telle une chauve-souris
pour saluer l'automne et les derniers corbeaux affamés
d'une inscription creuse et jaunie

*Then let us compare mythologies.
I have learned my elaborate lie*

*of soaring crosses and poisoned thorns
and how my fathers nailed him
like a bat against a barn
to greet the autumn and late hungry ravens
as a hollow yellow sign*

Lorsque Layton commença à l'inviter à ses séances de lecture, Leonard se délecta du spectacle, de la gestuelle impressionnante et des fanfaronnades de son ami ainsi que des réactions passionnées qu'il suscitait, en particulier parmi son auditoire féminin. Durant l'été 1955, Layton emmena Leonard à la Conférence des écrivains canadiens à Kingston, en Ontario. Il l'invita à lire ses propres poèmes et à jouer un peu de guitare.

La guitare n'était pas étrangère au succès de Leonard auprès des femmes. Grâce à la chambre qu'il louait maintenant avec Mort dans la rue Stanley, il était dorénavant en mesure de leur offrir l'hospitalité. «On n'y habitait pas vraiment, on se contentait de traîner là et d'y recevoir nos amis», dit Rosengarten en parlant du grand salon démodé qu'ils partageaient dans une pension de famille victorienne. La mère de Leonard n'avait pas trop apprécié ce changement, mais elle avait du mal à résister à son fils. Ils semblaient très proches. Même en tenant compte du fameux archétype sur la mère juive, leur relation dépassait l'attachement traditionnel d'une mère à son fils. Et si l'on en croit le rabbin Wilfred Shuchat de la congrégation Shaar Hashomayim, véritable autorité en la matière, Masha était «très juive». Il n'est guère surprenant qu'une telle femme, entière et passionnée, dont le mari était infirme, et qui se sentait étrangère dans son quartier, reporte toute son attention sur son seul fils. Quand Nathan disparut, Leonard devint l'objet de toutes ses indulgences, de toutes ses remontrances et de son entière dévotion.

Leonard adorait sa mère. Lorsqu'elle se montrait trop envahissante, il souriait ou plaisantait. Il avait appris à composer avec son chantage affectif et sa manie de vouloir le nourrir, lui et ses amis, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. «Ma mère m'a appris à ne jamais être cruel envers les femmes», a écrit Leonard dans un manuscrit inédit daté des années 1970. Elle lui apprit aussi à compter sur leur

dévotion, leur soutien inconditionnel. Mais lorsqu'elles devenaient trop possessives, il se sentait libre de les quitter – pas nécessairement pour toujours et rarement sans éprouver des sentiments contradictoires.

* * *

Aviva Layton, née Cantor, était australienne. Elle était blonde, pétillante et avait l'esprit acéré. Elle avait grandi à Sydney, dans une petite communauté juive et étouffante de la bourgeoisie. Elle n'attendait qu'une chose: s'en aller, ce qu'elle s'empessa de faire dès qu'elle eut vingt et un ans. Elle voulait aller à New York. On l'en empêcha, alors elle partit à Montréal. Des amis lui avaient indiqué le nom de Fred Cogswell, poète et éditeur du magazine littéraire canadien *Fiddlehead*. Il s'avéra que Cogswell habitait en Nouvelle-Écosse, à quelque 1 300 kilomètres de là. «Il me dit qu'à Montréal résidait toute une colonie de poètes que je devais essayer de contacter. Il me donna les adresses d'une demi-douzaine d'entre eux, dont Dudek, Scott et Layton.» Elle appela Layton en premier. «Il n'était pas question de contacter une personne dont le nom avait la moindre consonance juive.» Il l'invita sur la Côte-Saint-Luc où il vivait avec sa seconde femme, l'artiste Betty Sutherland, et leurs enfants. Quand Aviva arriva, elle le trouva en compagnie de «tous les grands noms de la littérature canadienne», notamment tous ceux que lui avait cités Cogswell, «sauf qu'encore loin d'être connus, ils formaient un petit groupe assez marginal. J'ai trouvé que c'était merveilleux». Elle avait bien l'intention d'intégrer ce cercle mais en devenant la maîtresse de Layton, elle dut y renoncer. Leur union dura vingt ans et leur donna un fils, cependant le résultat le plus immédiat fut d'éloigner Aviva du monde.

«Je ne pouvais pas me montrer chez lui. Nous étions dans les années cinquante et il fallait éviter le scandale. Irving enseignait dans une école paroissiale, il aurait très bien pu perdre son travail. Je vivais donc à Montréal, plutôt isolée. Irving venait me voir deux à trois fois par semaine. Leonard était la seule personne en qui Irving avait assez confiance pour le mettre au courant. Il l'emmenait chez moi, dans

mon petit appartement au sous-sol.»

«Irving avait quarante-deux ans, vingt et un ans de plus que moi, alors que Leonard avait vingt ans, un an de moins que moi. Je me revois lui ouvrant la porte pour la première fois. Il était très jeune, avec des traits encore enfantins, mais il avait quelque chose de très spécial. Irving m'avait dit: "Quelqu'un va venir prendre le café avec nous, il s'appelle Leonard Cohen et c'est un vrai de vrai." Je n'oublierai jamais cela. Pour Irving, "un vrai de vrai", ça voulait dire un authentique poète. Nous étions en 1955, juste avant la parution de *Let Us Compare Mythologies*.»

Ils se retrouvaient régulièrement chez Aviva. Malgré la différence d'âge – Layton était assez vieux pour être le père de Leonard –, ils se comportaient «comme des égaux. Nombreux sont ceux qui prétendent que Leonard était l'élève d'Irving – certains croient même qu'il a été son élève au sens littéral du terme – ou qu'Irving était son mentor, mais c'est absolument faux. Leonard a toujours considéré Irving comme un grand poète, un homme important dans sa vie, un ami. Mais je ne dirais pas que Leonard faisait figure de second dans cette histoire».

«Dès que je l'ai rencontré, j'ai su que Leonard était un génie, a déclaré Irving. Il n'avait rien à apprendre de moi. Ce que je pouvais faire, c'était lui ouvrir des portes et c'est exactement ce que j'ai fait. Celles, par exemple, de la liberté sexuelle et de la liberté d'expression, et bien d'autres encore. Une fois la porte ouverte, Leonard s'est engagé avec beaucoup d'assurance sur une voie... quelque peu différente de la mienne¹¹.» «Quelques personnes ont pu entendre Leonard prétendre qu'Irving lui avait fait découvrir la poésie, tandis que lui, il avait appris à Irving à s'habiller, dit Aviva. En réalité, je pense que Leonard était un bien meilleur poète et qu'Irving ne s'habillait pas aussi mal que ça.» Quant à la différence sociale, Leonard venait du Bel Air de Montréal, d'un quartier résolument chic, alors qu'Irving était né dans ses bas-fonds. «Comme par hasard, quand Irving et moi avons pu louer une maison, on a fait en sorte de se rapprocher du quartier où Leonard avait grandi, lui-même choisissant d'habiter dans le vieux quartier d'Irving. Chacun avait envie de vivre dans l'endroit que l'autre avait

voulu fuir.»

Irving dirait plus tard que Leonard «avait su déceler la détresse qui se cachait dans Westmount. Cela tenait du génie. Il savait que la richesse et le confort ne faisaient pas automatiquement le bonheur des ploutocrates». Le génie, d'après Irving, «réside dans la capacité, très rare, de voir les choses telles qu'elles sont réellement. On ne peut abuser un génie¹²».

Leonard invita plusieurs fois Irving et Aviva sur l'avenue Belmont. «Il avait toujours sa chambre et revenait y vivre de temps à autre, je crois. Une fois, en l'absence de Masha, on a fait une énorme fête, une de ces fêtes complètement débridées comme il y en avait à l'époque. Quelqu'un a vomi sur les épaisses tentures damassées. On a mis l'endroit sens dessus dessous. Je nous revois dans la cuisine, Leonard ouvrant les tiroirs pour nous montrer que Masha gardait tout ce qui entrait dans la maison, le moindre trombone, le moindre clou e.»

Lorsque Aviva rencontra Leonard pour la première fois, il lui dit quelque chose «dont il ne se souvient certainement pas mais que je me rappelle très distinctement. Il m'a raconté qu'un jour, alors qu'il se trouvait à McGill, il s'était regardé dans le miroir et que son reflet n'était plus là. Le miroir était vide. C'est à ce moment-là qu'il avait compris que la vie universitaire, sous quelque forme que ce soit, n'était pas faite pour lui». L'année suivante, armé d'un B.A. (*Bachelor of Arts*), du prix Peterson (un nouveau prix littéraire mentionné sur la couverture de l'édition de mars 1956 de *The Forge*) et, par-dessus tout, de la publication de son premier recueil de poésie, *Let Us Compare Mythologies*, Leonard fut admis à l'université de Columbia et quitta Montréal pour Manhattan.

c Tinkie était encore vivant à ce moment-là; il mourut à l'âge de seize ans après s'être égaré dans une tempête de neige.

d Curieusement, sur la page de «Folk Song» de son livret se trouve le dessin au trait d'un oiseau posé sur un fil électrique, mais ce n'est pas un dessin de Leonard.

e D'après *The Favourite Game*, le tiroir contenait aussi «les bouts des chandelles de plusieurs années de chabbat, des clés de serrures changées depuis longtemps, des cure-dents jamais utilisés et une paire de ciseaux cassée.»

J'avais commencé à crier

Let Us Compare Mythologies parut en mai 1956. Ce petit recueil broché inaugurerait une nouvelle collection financée par l'Université McGill et éditée par Louis Dudek dans le but de faire connaître de jeunes auteurs de talent. Leonard en avait composé les quarante-quatre poèmes entre sa quinzième et sa vingtième année. Il en avait conçu la maquette et sa petite amie, Freda Guttman, inspiratrice de plusieurs de ses poèmes, l'avait illustré de mystérieux dessins à l'encre de Chine, tour à tour édéniques et torturés. Sur la couverture, un homme difforme semble se protéger d'une attaque de colombes ou d'anges miniatures. Au dos, une photographie montre Leonard à l'âge de vingt et un ans, le regard fermement dirigé vers l'objectif. En dépit de son expression sobre, d'une barbe de plusieurs jours et de profondes rides entre le nez et la bouche, il a l'air très jeune. À la lecture, les poèmes laissent penser que l'auteur est plus âgé, non seulement à cause de la maturité du langage et de sa remarquable technique poétique, mais aussi parce que la «rage et les pleurs» dont ils sont imprégnés semblent venir d'un homme qui a vécu la perte de ce qu'il avait de plus cher¹. Leonard avait dédié le livre à la mémoire de Nathan Cohen, dont la mort constitue le sujet du poème *Rites*:

La famille est venue voir le fils aîné,
mon père; ils sont restés plantés là devant le lit
où il repose sur un oreiller inondé de sang
le cœur à moitié pourri
et la gorge sèche de regrets.
mes oncles ont lancé des prophéties au hasard;
promettant la vie, tels des oracles délirants
et ils ne se sont tus qu'au petit matin
lorsque après sa mort
je m'étais mis à crier

*the family came to watch the eldest son,
my father; and stood about his bed
while he lay on a blood-sopped pillow
his heart half-rotted
and his throat dry with regret...
but my uncles prophesied wildly
promising life like frantic oracles;
and they only stopped in the morning
after he had died
and I had begun to shout*

Les thèmes abordés et le contenu de la plupart des poèmes résonnent familièrement à l'oreille de ceux qui connaissent les chansons de Leonard. On y retrouve la religion, les mythes, le sexe, la barbarie, l'humour, l'amour, le meurtre, le sacrifice, les nazis et la crucifixion. Certains sont simplement intitulés «Chanson» ou «Ballade», à la manière de ceux de Lorca. «Lovers», dans lequel un personnage fantasme sur une femme qu'on emmène au bûcher, préfigure la chanson «Joan of Arc» et évoque l'Holocauste. Nombre de poèmes font apparaître des femmes dénudées et des hommes blessés. Dans «Letter», le poète revendique, à la force de sa plume et de son indifférence, la victoire sur la femme fatale qui lui a fait une fellation:

*Je n'écris ceci que pour te dérober
cela: un matin ma tête
est accrochée et pendante avec les autres généraux
à l'entrée de chez toi
cela: tout ceci était prévu
et ainsi tu sauras que ça ne veut rien dire pour moi*

*I write this only to rob you
that when one morning my head
hangs dropping with the other generals from your house gate
that all this was anticipated
and so you will know that it meant nothing to me*

Ces poèmes se situent dans une dimension intemporelle. Les anciennes fautes se conjuguent avec les atrocités des temps modernes, et le langage archaïque – courtois, biblique, romantique –, avec une ironie toute contemporaine. Leonard utilise simultanément les formes

poétiques traditionnelles et la prose. Tel un troubadour du XX^e siècle ou en véritable romantique du siècle précédent, il inscrit sa propre expérience et ses sentiments au cœur de l'échec et du désespoir. L'épigraphe vient du roman de William Faulkner, *The Bear*, et fait allusion au commentaire d'un jeune homme qui, au détour d'une conversation sur l'origine incertaine d'«Ode sur une urne grecque» de Keats, avait dit: «Il fallait bien qu'il parle de quelque chose.» Leonard expliquera plus tard que si un écrivain éprouve «quelque urgence à parler, ce dont il parle n'a guère d'importance». Il ressentait cette urgence².

L'édition originale de *Let Us Compare Mythologies* fut tirée à 400 exemplaires environ. Ruth Wisse, camarade de Leonard dans la classe de Louis Dudek et rédactrice en chef du *McGill Daily*, s'improvisa directrice commerciale et en vendit la moitié sur le campus. Le livre fit l'objet de quelques critiques au Canada, en grande partie positives. *Queens Quarterly* parla d'«un brillant début³». Le critique du *Canadian Forum*, Milton Wilson, écrivit: «Il sait construire un texte, ses meilleurs poèmes ont un style épuré. De plus, il a quelque chose à dire⁴.» Allan Donaldson de *Fiddlehead* lui reconnut des vertus «considérables», mais critiqua ce qu'il décrivait comme sa plus grande faiblesse: «Une débauche d'images de sexe et de violence qui apparente son travail à une sorte de *reductio ad absurdum* poétique des Folies Bergère et de la Chambre des horreurs de Mme Tussaud. C'est, je pense, M. Harry Truman qui faisait remarquer à propos des Folies Bergère que rien n'est plus assommant que le spectacle interminable d'une ribambelle de seins nus⁵.» Leonard n'aurait pas été d'accord avec Truman. Ce reproche ne concernait pas la qualité de son travail, il n'était que le reflet de l'immobilisme et du puritanisme de la critique canadienne qui enrageait tant Irving Layton. Le livre de Leonard contient d'ailleurs un poème à Layton, intitulé «To I.P.L», dans lequel il décrit son ami affectueusement:

[...] vicelard,
qui traîne dans les rues,
divertit les harpies dans les lieux publics
... *depraved*,

*hanging around street corners,
entertaining hags in public places*

«Je sentais que les choses que j'écrivais étaient belles, et que la beauté était le passeport pour tous les esprits», dirait Leonard en 1991. «Je croyais que le lecteur objectif et clairvoyant comprendrait que cette juxtaposition de sexualité et de spiritualité se justifiait entièrement. Je pensais que c'était cette juxtaposition qui créait cette beauté particulière, cette espèce de lyrisme⁶.» Plus tard encore, en 2006, lors de la réédition en fac-similé pour le cinquantième anniversaire, Leonard écrirait: «Il y a de très bons poèmes dans ce petit livre. Depuis, je suis devenu de moins en moins bon⁷.» Il faut mettre cette dernière remarque sur le compte de son éternelle tendance à l'autodénigrement, car il est difficile de soutenir sérieusement que Leonard n'a pas produit de meilleur travail par la suite. Il y avait néanmoins dans ce petit livre des qualités qu'il s'évertuerait à retrouver: l'innocence, la confiance, la profusion et l'ardeur de la jeunesse.

Let Us Compare Mythologies remporta le Prix littéraire McGill et attira l'attention des médias canadiens. La Canadian Broadcasting Company invita Leonard à participer à un projet d'album parlé intitulé *Six Montreal Poets*. Ses acolytes étaient Irving Layton, Louis Dudek, A. M. Klein, A. J. M. Smith et F. R. Scott, les principaux membres du Groupe de Montréal, comme ils s'étaient nommés. Un entourage très prestigieux pour un jeune écrivain. L'album enregistré en studio fut produit par Sam Gesser, l'imprésario qui avait fondé et dirigé la branche canadienne du label américain Folkways et fait connaître Pete Seeger et les Weavers à Montréal. Pour sa toute première prestation enregistrée, on peut entendre Leonard lire, sur la face A, après Smith et Layton, huit poèmes de *Let Us Compare Mythologies*: «For Wilf and His House», «Beside the Shepherd», «Poem», «Lovers», «The Sparrows», «Warning», «Les Vieux» et «Elegy». À l'écouter aujourd'hui, le timbre de sa voix paraît moins grave et sa prononciation est quelque peu britannique. Ce qui, d'après lui, serait à mettre sur le compte des universités [canadiennes] qui favorisaient cet accent à l'époque. «Cette diction était censée donner une certaine dignité aux poèmes. Le style

déclamatoire des lectures publiques des Beats n'était pas encore connu au Canada⁸.»

À New York en revanche, ils étaient déjà en vogue. En 1956, l'année de publication de *Let Us Compare Mythologies*, Allen Ginsberg, un Juif américain diplômé de Columbia, fit paraître *Howl*, un recueil de poésies viscérales, très personnelles. En 1957, alors que le disque *Six Montreal Poets* sortait sous le label Folkways, Jack Kerouac, un catholique américain d'origine québécoise qui était allé à Columbia grâce à ses talents de footballeur, publia un roman autobiographique qui allait faire date: *On The Road*. Ces deux livres constituent la bible des Beats, un mouvement littéraire exaltant la liberté individuelle, la vérité et l'expression de soi, l'expérimentation de la drogue et la libération sexuelle, et influencé par le be-bop, le jazz et le bouddhisme. *Howl* fut interdit pour obscénité avant qu'un procès retentissant ne le réintroduise en librairie. Kerouac s'était livré à une cérémonie privée avant d'envoyer son premier manuscrit. Dans un geste d'accouplement symbolique, il avait introduit son pénis dans un trou creusé dans la terre. Même si ce n'était pas entièrement comparable, Leonard y discerna une certaine analogie avec l'enterrement de son tout premier texte cousu dans le nœud papillon de son père. En décembre 1957, lorsque Kerouac fit une apparition au Village Vanguard de New York, un club de jazz clandestin de Greenwich Village, Leonard était présent. Kerouac, complètement ivre – il combattait sa timidité en buvant –, disait ses poèmes sur un accompagnement de jazz. Leonard, timide lui-même, prétendait qu'il «n'appréciait pas vraiment les lectures poétiques. J'aime lire la poésie tout seul», mais il fut impressionné⁹. S'il fallait absolument présenter des poèmes en public, c'était la meilleure façon de s'y prendre.

Leonard appréciait les Beats mais ce n'était pas réciproque. «Mes rimes étaient très soignées, or les Beats étaient ouvertement opposés à cette forme poétique qu'ils associaient à l'oppression bourgeoise à laquelle était soumise la création littéraire. Je me sentais proche de ces gars-là. Plus tard, je les ai rencontrés ici ou là, mais je ne peux absolument pas prétendre avoir fait partie de leur cercle¹⁰.» Ni même en avoir eu l'intention. «Je trouvais notre petit groupe de Montréal

plus délirant et plus libre, nous étions sur la bonne voie. Avec une autosatisfaction bien provinciale, nous jugions que ce n'était pas leur cas, qu'ils bénéficiaient d'un succès immérité et qu'ils ne rendaient pas hommage à la tradition comme nous étions persuadés de le faire¹¹.»

Pour quelqu'un qui avait tenu à faire partie du plus grand nombre de clubs possibles au collège et à l'université, et même à les présider, il peut sembler étonnant que Leonard reste à l'écart de ce courant fondamental pour la poésie de ces années-là. Dans les années 1950, les Beats avaient fait des poètes les porte-paroles de la contre-culture, les rock *stars* de leur génération. Intéressant également de voir Ginsberg et Kerouac reléguer Leonard à l'arrière-garde alors qu'il était plus jeune qu'eux. Dans les années 1960, quand les *stars* du rock devinrent à leur tour les porte-paroles de la contre-culture et les poètes de leur génération, Cohen fut à nouveau considéré comme «vieux» même si, à ce moment-là, cela pouvait paraître plus cohérent – il avait trente-trois ans et se considérait lui-même comme un marginal.

Leonard ne semblait pas troublé par ce statut d'*outsider*. En réalité, à la fin de ses études à McGill et durant le premier trimestre à Columbia, il commença à s'isoler, en proie aux premiers accès d'une grave dépression. «Ce que je veux dire par dépression, ce n'est pas simplement le blues, ce n'est pas: "J'ai la gueule de bois après le week-end, les filles ne sont pas venues"», dit Leonard, décrivant l'obscurité paralysante et l'anxiété qu'il éprouvait. «C'est une activité mentale très violente qui vous empêche de fonctionner¹².» Leonard se mit à passer «beaucoup de temps au fond du trou. Mourir», disait-il. «Se laisser lentement mourir¹³.»

* * *

À New York, Leonard s'installa à la Maison internationale où l'université Columbia logeait les étudiants étrangers. Elle se trouvait dans l'Upper West Side, au nord-ouest de Manhattan, à deux pas de l'Hudson. La nuit, comme à Montréal, Leonard sortait explorer les quartiers mal famés, dont New York ne manquait pas. Greenwich Village l'attirait particulièrement. Dans la journée, Leonard ne travaillait guère, ne s'intéressant pas davantage à ses études

universitaires qu'il ne l'avait fait à McGill. Il préférait écrire plutôt que lire. Il avait envie de parler de lui-même. Un de ses professeurs, assez lucide pour reconnaître sa défaite, l'autorisa à rendre une dissertation sur *Let Us Compare Mythologies* en guise d'examen trimestriel.

Dans sa chambre, assis à une table près de la fenêtre d'où il pouvait regarder le coucher du soleil transformer le gris de la rivière en or, il écrivait des poésies et des nouvelles. L'une d'elles, «The Shaving Ritual», était inspirée d'une recommandation de sa mère¹⁴. «Lorsque les choses tournent mal, disait-elle, arrête-toi et rase-toi, tu te sentiras mieux.» Il se surprit souvent à suivre ce conseil lorsque les épisodes dépressifs s'accrourent.

Leonard était allé à New York pour devenir écrivain, un véritable écrivain, mais un écrivain populaire. Dès ses débuts, alors que le milieu littéraire canadien commençait déjà à reconnaître en lui le meilleur aspirant poète du pays, il avait désiré que son travail soit lu et apprécié au-delà d'un petit cercle d'initiés canadiens, ce petit groupe qu'Irving Layton appelait les Canuckie Schmuckies. Son inscription à Columbia n'était qu'une feinte destinée à satisfaire sa famille. En effet, si aller aux États-Unis pour faire des études supérieures dans une grande université restait quelque chose d'acceptable pour un jeune homme de la bourgeoisie juive de Montréal, y aller pour devenir écrivain ne l'était pas vraiment. Mort Rosengarten explique: «Ce n'était pas encouragé et ça n'a pas changé. Les gens de cette communauté ne veulent pas voir leurs enfants devenir des artistes. Ils y sont même très hostiles. Ils ne veulent pas se connaître eux-mêmes. Mais Leonard, lui, s'en est bien tiré.»

S'il avait réussi à s'en sortir, c'était en partie dû à la disparition de son père lorsqu'il avait neuf ans. «Je n'ai pas eu besoin de m'opposer à l'autorité dominatrice d'un mâle à laquelle tout jeune homme est obligatoirement confronté lorsqu'il grandit¹⁵.» L'influence la plus décisive venait d'une femme, sa mère, dotée d'«une sensibilité à la Tchekhov, un esprit généreux, prête à tout accepter. Elle s'inquiétait de me voir courir dans Montréal une guitare sous le bras, mais ses remontrances restaient douces. Il lui arrivait de faire les gros yeux mais ça n'allait pas plus loin¹⁶». Les oncles intervenaient bien ici ou là

pour prodiguer «quelques conseils et suggestions, des déjeuners étaient organisés, mais le tout de façon très subtile. Comparée à la tyrannie qui règne dans certaines familles, telle qu'elle est parfois dépeinte, la mienne a fait preuve d'une grande tolérance¹⁷». Mais ce qui l'avait surtout poussé à partir pour New York, c'était sa volonté de s'éloigner de sa famille et de mettre de la distance entre lui et la vie toute tracée que lui réservait son milieu: de Westmount à McGill, des études de droit ou de commerce à un poste immuable dans l'entreprise familiale.

Leonard écrivait à New York, mais il patageait. Passée l'euphorie de sa première publication et de l'intérêt qu'elle lui avait valu au Canada, il se trouvait désormais dans un environnement où personne ne savait qui il était. Même s'ils l'avaient su, les New-Yorkais ne lui auraient prêté aucune attention. Pour eux, la littérature canadienne comptait pour quantité négligeable dans le paysage culturel. Afin d'entrer en contact avec d'autres écrivains et de récupérer un certain statut, Leonard lança un magazine littéraire, *The Phoenix*, qui fut bien éphémère. Il se sentait seul. La bande de Montréal lui manquait. Il croyait qu'ils avaient partagé quelque chose de vraiment particulier. «Chaque fois que nous nous rencontrions, nous pensions que c'était une rencontre au sommet, un moment historique. Nous pensions créer l'esprit du pays. On vivait dans une grande camaraderie et on buvait beaucoup. Montréal est minuscule, c'est une ville française où très peu de gens écrivent en anglais, on n'y décernait aucun prix prestigieux à l'époque, il n'y avait même pas de filles. Mais parmi nous, certains avaient le feu sacré. Nous écrivions les uns pour les autres ou pour n'importe quelle fille qui voudrait bien nous écouter¹⁸.»

À New York, Leonard finit par rencontrer Georgianna Sherman qu'il appelait Anne, ou Annie. Elle avait un an et demi de plus que lui et avait déjà été mariée brièvement. Elle était coordonnatrice des programmes de la Maison internationale. Elle était grande. Ses longs cheveux noirs, son regard vibrant et sa voix aristocratique la rendaient très séduisante. Elle était issue d'une grande famille de Nouvelle-Angleterre. Sa grand-mère appartenait aux Filles de la Révolution américaine. «Irving et moi avons tellement entendu Leonard parler de

cette Annie et de sa grande beauté, dit Aviva Layton, qu'elle était quasiment légendaire dans nos esprits avant même que nous la rencontrions. Elle était vraiment exquise, une belle personne, et elle descendait d'une des plus anciennes familles américaines. D'un côté, une jeune femme très cultivée qui faisait très bien la cuisine, écrivait de la poésie, jouait du piano. Et de l'autre, Leonard, le petit juif de Montréal. Elle n'avait encore jamais rencontré quelqu'un comme lui, ni lui quelqu'un comme elle. Ils tombèrent amoureux.» Leonard s'installa chez elle, au nord de Manhattan.

«Annie fut extrêmement importante dans la vie de Leonard pendant cette période où s'amorçait sa vie d'écrivain, dit Aviva. Il était arrivé à New York à une époque où les Canadiens ne franchissaient pas encore la frontière pour faire carrière aux États-Unis. Annie, elle, était une vraie New-Yorkaise. Elle le présenta à ses relations, et Leonard commença à soupçonner qu'il existait un autre monde que celui de Montréal.»

Durant l'été 1957, il emmena Annie au Québec pour la présenter aux Layton qui avaient loué un chalet dans les Laurentides. «Leonard et Annie nous suivirent jusqu'à ce qu'ils trouvent un lac, plantent une petite tente et s'installent pour quelques jours. Ils se lisaient des poèmes, ils en avaient apporté des tas, et Leonard jouait de la guitare. Ils se couchaient et se levaient au rythme du soleil. Parfois, ils traversaient le lac en barque pour passer quelques jours avec nous au chalet. Annie a été le premier grand amour de Leonard.» Elle fut aussi sa muse, elle a notamment inspiré le poème «For Anne», dans *The Spice-Box of Earth*, et le personnage de Shell, l'amante, dans *The Favourite Game*.

Cette relation ne dura pas. Leonard rompit lorsqu'il se rendit compte que cette histoire le menait tout droit vers ce qu'il voulait à tout prix éviter, le mariage. Comme il l'écrivait dans *The Favourite Game*: «Admettons qu'il ait accepté de vivre dans l'intimité conjugale, de se laisser bercer par les conversations réconfortantes qu'entretiennent des époux, n'aurait-il pas abandonné un idéal plus austère qui, même s'il le disait en plaisantant, répandait sa beauté sur les rues, les voitures, les montagnes, enflammait le paysage? C'était un idéal qu'il se devait

de poursuivre seul.» En d'autres termes, il avait du travail, une œuvre à accomplir. L'amour d'une femme pouvait adoucir la solitude et les ténèbres, mais risquait de le déstabiliser «tel un général troublé en temps de paix». La rupture fut douloureuse pour Anne. Pour Leonard aussi. S'il avait mis fin à leur relation, cela n'empêcha pas qu'Anne lui manqua terriblement. Des années plus tard, depuis une île grecque, les yeux perdus dans le ciel d'un bleu intense, il lui enverrait des lettres, lui demandant de venir le rejoindre. Quand elle refusa, il lui écrivit des poèmes:

Du fait qu'Annie s'en est allée
les yeux de qui pourraient s'égaliser
au lever du soleil?

Ce n'est pas que je comparais
c'est que maintenant je compare
maintenant qu'elle est partie

*With Annie gone
Whose eyes to compare
With the morning sun?
Not that I did compare,
But I do compare
Now that she's gone*

(«For Anne», *The Spice-Box of Earth*)

Annie épousa le comte Orsini, le propriétaire du célèbre restaurant new-yorkais. En 2004, elle publia un livre, *An Imperfect Lover: Poems and Watercolors*. Dans le poème «How I Came to Build the Bomb», elle écrit qu'elle a aimé un «juif errant», mais a découvert que pour «un nomade l'amour / était un fardeau trop lourd¹⁹».

* * *

Après une année passée à New York, Leonard revint à Montréal et s'installa chez sa mère où était aussi retourné vivre son grand-père, le rabbin Klonitzki-Kline. Le vieil homme souffrait de la maladie d'Alzheimer. Une fois de plus, Masha reprit son rôle d'aide-soignante. À première vue, rien n'avait changé. Leonard travaillait sur la machine

à écrire pendant que sa mère préparait les repas et que le vieil homme, oubliant que sa mémoire le désertait, était plongé dans la rédaction d'un dictionnaire.

Leonard travaillait sur un roman intitulé *A Ballet of Lepers* qui commençait ainsi: «Mon grand-père vint vivre chez moi. Il n'avait pas d'autre endroit où aller. Qu'était-il advenu de tous ses enfants? Morts, décomposés, exilés, je n'en sais rien. Mes propres parents sont morts de douleur²⁰.» Un début bien démoralisant, comme le reconnaît Leonard: «Je ne dois pas être trop déprimant dès le début, sinon vous m'abandonnerez, ce qui est, je suppose, ce que je redoute le plus.» Après plusieurs réécritures, Leonard envoya le roman à des éditeurs canadiens. À un certain moment, Ace Books sembla vouloir le publier, mais en fin de compte, il le refusa comme les autres. *A Ballet of Lepers* n'est pas, comme certains l'ont pensé, une première version de *The Favourite Game*. De l'avis de Leonard, c'était «probablement un meilleur roman. Mais il n'a jamais vu le jour²¹». Leonard rangea le manuscrit dans un tiroir.

Ce rejet ne l'empêcha pas de persévérer. Son bloc-notes ne le quittait pas. Son ami de McGill, Arnold Steinberg, se souvient: «Lorsqu'on pense à Leonard, ce qui vient à l'esprit en premier, c'est qu'il était constamment, constamment en train d'écrire ou de dessiner. On avait l'impression qu'il lui fallait absolument faire jaillir des mots et des images sans interruption, comme une machine implacable.» Phil Cohen, musicien de jazz et professeur de musique à Montréal, se remémore Leonard travaillant dans le coin d'un dépanneur à l'angle de Sherbrooke et de Côte-des-Neiges. «Je suppose que personne ne l'y connaissait, il pouvait s'asseoir et faire ce qu'il voulait. Il levait les yeux de temps en temps, l'air totalement absent, pas drogué, simplement ailleurs, dans un autre monde, complètement absorbé par ce qu'il faisait. Pour avoir travaillé avec beaucoup d'artistes, je pouvais reconnaître sur son visage et dans son regard ce signal presque désespéré: “Ne pas déranger.” Je me suis dit: “Pour ce mec, c'est vraiment du sérieux.”»

Après l'expérience d'une vie indépendante, Leonard fut incapable de rester chez sa mère. Il trouva un appartement rue de la Montagne.

N'ayant plus l'excuse de ses études à New York, il se résigna à prendre un emploi dans l'une des entreprises familiales pour payer son loyer. Pendant un an, il travailla chez WR Cuthbert & Company, la fonderie de cuivre administrée par son oncle Lawrence. Dans une lettre de référence écrite par le directeur du personnel en décembre 1957, on peut lire: «Du 12 décembre 1956 au 29 novembre 1957, Leonard Cohen a occupé différents postes: conducteur de tour à métaux du type machine-transfert circulaire, opérateur injection laiton, assistant au bureau d'études des cadences. Pendant toute la durée de son emploi, M. Cohen s'est montré honnête, efficace et travailleur. Nous regrettons son départ et n'hésitons pas à le recommander²².»

Loin de partager ce regret, Leonard se mit à chercher du travail aux États-Unis. Il posa sa candidature pour un poste d'enseignant dans une réserve indienne auprès du Bureau des Affaires indiennes du ministère de l'Intérieur de Washington D. C. Le Bureau, curieusement, ne reconnut guère d'utilité à un poète juif de Montréal ayant des compétences dans les machines-transfert. Il se fit donc engager dans une autre entreprise familiale, l'usine de confection Freedman, dirigée par son oncle Horace. Leonard occupait ses journées à déplacer des papiers et à suspendre costumes et manteaux sur des cintres. Les nuits, il les passait dans les clubs et les bars qui, à la fin des années 1950, animaient si bien la vie nocturne de Montréal que les autorités militaires avaient interdit l'accès de certaines rues à son personnel en raison du nombre de bordels qu'elles abritaient. Montréal était alors le New York canadien, la ville qui ne dort jamais. Les musiciens qui se produisaient dans les nombreuses boîtes de nuit devaient continuer à jouer jusqu'à ce que le dernier ivrogne ait été jeté dehors.

À moins de deux ans de la Révolution tranquille, il était difficile d'ignorer le changement d'ambiance au Québec. «Des gens de différentes communautés – linguistiques, religieuses et autres – commençaient à manifester et à prendre des risques», explique Phil Cohen. Certains clubs invitaient des compositeurs plus novateurs. Parmi eux se trouvait Maury Kaye, un petit juif de Montréal, pianiste de jazz. Sa barbiche, ses épaisses lunettes cerclées de noir et ses cheveux indisciplinés lui donnaient l'air d'un beatnik. Comme

compositeur et chef d'orchestre, Kaye était désormais une figure importante du jazz canadien. Il avait accompagné Édith Piaf et Sammy Davis Jr. Il dirigeait un petit groupe de jazz moins connu, qui jouait en fin de soirée dans des clubs comme le Dunn's Birdland de la rue Sainte-Catherine, situé au-dessus d'une épicerie fine réputée qui servait du smoked meat, et auquel on accédait par un escalier branlant. Une nuit d'avril 1958, quand Kaye monta sur scène avec son groupe à minuit, Leonard était parmi eux.

Dans le public, composé d'une cinquantaine de personnes, se trouvait Henry Zemel, un étudiant en mathématiques et physique de McGill. Il ne connaissait pas Leonard à l'époque mais ils devinrent intimes dans les années 1960. «C'était une salle minuscule, avec un public restreint et une scène exiguë. Leonard a chanté et récité des poèmes, mais, dans mon souvenir, il a surtout chanté.» Aviva et Irving étaient également présents le premier soir, pour le soutenir moralement: «Je ne me rappelle pas qu'il ait lu des poèmes, mais je me souviens de l'avoir entendu chanter et jouer de la guitare. Perché sur un tabouret à trois pattes, il a interprété ses propres chansons. La magie indéfinissable qu'il exerçait, on pouvait déjà la ressentir pendant ces prestations.»

«Maury Kaye était un pianiste et un arrangeur de jazz très doué. Il jouait quelque chose, et moi j'improvisais. C'est probablement la première fois que je...

— ... chantais sur scène?

— En fait, j'étais là pour lire de la poésie de temps en temps, mais ça ne me plaisait pas, je n'ai jamais été particulièrement intéressé par les lectures de ce genre. En revanche, j'aimais bien chanter, scander mes textes avec ce groupe de jazz. C'était beaucoup plus facile et j'aimais mieux l'ambiance. [Sourires.] De plus, il y avait à boire.

— C'était nouveau pour vous, l'improvisation? Vous êtes plutôt réputé pour votre approche plus étudiée.

— Eh bien, quand nous étions au collège, il m'arrivait de m'asseoir avec des amis sur les marches du perron où nous habitions, rue Peel, et d'improviser des paroles de calypso sur les gens qui passaient dans la rue, des choses comme ça. Le calypso était populaire dans ce petit coin de Montréal. Il y avait quelques Noirs qui habitaient là et quelques

clubs de calypso que nous avons commencé à fréquenter avec assiduité.»

Dans la veine des improvisations des Beats dont il avait été témoin à Greenwich Village, Leonard avait préparé quelques morceaux, en particulier un nouveau poème, «The Gift», qu'il inaugura au *Dunne*. «Ils appelaient cela Poésie Jazz», se souvient David Cohen, son cousin. «Leonard écrivait de la poésie sur fond de blues, et je me rappelle qu'il a lu ce poème avec beaucoup de sérieux: "Elle s'agenouilla pour embrasser ma virilité", quelque chose dans ce genre. Ça me faisait rigoler. Toutes les jeunes filles s'exclamaient: "Ah! Il est formidable." Est-ce que cela attirait les femmes? En tout cas, ça ne gâchait rien.» Leonard improvisait également des blagues. Irving Layton, son *fan* le plus assidu, le proclama comique-né.

Depuis que Mort avait quitté Montréal pour aller étudier la sculpture à Londres, Leonard comptait de plus en plus sur l'amitié et le soutien de Layton. Il allait dîner chez Irving et Aviva plusieurs fois par semaine. Souvent, après le repas, ils «décortiquaient un poème». «Nous choissions un poème, explique Aviva, Wallace Stevens, Robert Frost, peu importe, et le passions au crible, vers par vers, image par image. Comment le poète a-t-il associé ces images? Que signifie réellement ce poème? Comment le déchiffrer? Honnêtement, ça valait mieux qu'un doctorat de Columbia.» Certains soirs, ils allaient au cinéma. «Leonard et Irving adoraient les films trash. Ensuite, nous passions la nuit à parler du film, à en analyser les métaphores en essayant de nous piéger sur le nombre de symboles que nous avons perçus.» Quand ils restaient à la maison, ils roulaient dans la pièce une vieille télévision noir et blanc coiffée d'une paire d'oreilles de lapin et, tout en mangeant des bonbons – Leonard ne manquait jamais d'apporter sa friandise préférée, une énorme sucrerie colorée en forme de tranche de bacon –, ils parlaient interminablement de ce qu'ils avaient vu.

Layton était encore marié à Betty Sutherland, mais il vivait au grand jour avec Aviva depuis un certain temps. Cet arrangement fonctionna tant bien que mal, jusqu'à ce qu'Aviva prenne un poste dans une école privée de jeunes filles, une institution qui ne tolérait guère les situations irrégulières. Il fallait qu'Irving et Aviva se marient. Ne

voulant pas divorcer, Irving lui proposa d'acheter une alliance et d'organiser une fausse cérémonie de mariage dont Leonard serait le témoin; elle pourrait ensuite prendre le nom de Layton. On fixa la date et ils se donnèrent rendez-vous pour un déjeuner au champagne dans un bistrot situé tout près de l'appartement de Leonard. «Irving portait un affreux manteau vert bouteille, moi une robe blanche d'occasion en crépon de coton avec un volant bordé de pompons. Leonard, bien entendu, était le seul à être élégamment vêtu.» Ils se dirigèrent ensemble vers une petite bijouterie pour acheter la bague. «Alors que je regardais les alliances, raconte Aviva, j'entendis Irving de l'autre côté de la boutique, qui disait: "Je cherche un bracelet pour ma femme, une artiste." Leonard a compris ce que j'étais en train de vivre et il est intervenu: "Aviva, je t'achète un anneau", et c'est ce qu'il a fait. Il l'a glissé à mon doigt et a dit: "Maintenant, tu es mariée." Je me suis demandé: "À qui diable suis-je censée m'être mariée?" Je vous raconte cette histoire parce qu'elle en dit long sur Leonard. Je suis certaine qu'il pouvait se montrer absolument insupportable envers celles qui essayaient de l'entraîner dans une relation de type conjugal, mais avec moi, il était parfait, toujours attentionné, courtois, généreux, le plus honorable des hommes, vraiment.»

* * *

Pour qui voudrait retracer les activités et l'état d'esprit de Leonard à cette époque, l'une des boîtes conservées dans les archives de Toronto contient des indices... à moins qu'elle n'achève de brouiller les pistes. À côté du roman inédit *A Ballet of Lepers*, on y trouve une corde de guitare, un permis de conduire, un certificat de vaccination, un bordereau pour une radiographie des poumons et une notice sur la déclaration d'indépendance de Cuba. Si un crime avait été commis, on aurait pu l'attribuer à un troubadour en partance pour une destination exotique.

À tout cela s'ajoutent une carte de bibliothèque et des formulaires de requête pour des publications ésotériques, remplis par Leonard. Plusieurs fiches concernent des ouvrages sur la philosophie et les modalités du jeûne, ses avantages et ses inconvénients. Il s'agit

notamment de «Notes of Some English Accounts of Miraculous Fasts», d'Hyder Rollins, paru dans *The Journal of American Folklore* en 1921, et d'un article au titre sibyllin: «Individual and Sex Differences Brought Out by Fasting g», d'Howard Marsh, publié dans la revue *Psychological Review* en 1916. Leonard demandait également les livres *Mental Disorders in Urban Areas* de Robert E. Faris et *Venereal Disease Information* d'E. G. Lion. On découvre aussi un essai dactylographié sur du papier fin et jauni, intitulé «Male Association Patterns». L'auteur, Lionel Tiger de l'Université de Colombie-Britannique – ancien collègue de Leonard au camp d'été –, y traite de l'homosexualité masculine et du besoin de camaraderie entre personnes de même sexe, notamment au sein des «équipes sportives, confréries, organisations criminelles comme la Cosa Nostra, les compagnons de beuverie, les bandes de jeunes, etc.». Tiger écrit que «leur fondement se trouve dans l'homogénéité des groupes de mâles et l'attachement profond aux valeurs masculines qui y prévalent».

Le jeûne était un exercice auquel Leonard se livrerait avec enthousiasme dans les années à venir. Il se montra aussi déterminé à perdre du poids que Masha s'était obstinée à lui en faire prendre. Quant à l'homosexualité, aux dires de tous, il ne s'agissait là que de curiosité intellectuelle pour un mode de vie propulsé à l'avant-scène par les Beats. En 1993, Martin Gavin demanda à Leonard s'il avait jamais eu une relation homosexuelle. Il répondit par la négative. Lorsque le journaliste britannique voulut savoir s'il le regrettait, il expliqua: «Non, parce que j'ai eu des relations intimes avec des hommes toute ma vie et j'en ai encore. J'ai trouvé les hommes beaux. J'ai ressenti des émois sexuels envers certains hommes, je ne pense pas être passé à côté de quelque chose²³.» Ses amitiés masculines ont été, et le sont toujours, profondes et durables.

En 1958, Leonard réintégra le camp d'été des Laurentides en qualité de moniteur. Le camp Mishmar de Pripstein ouvrait ses portes aux enfants ayant des difficultés d'apprentissage. Leonard avait apporté sa guitare et un appareil photo. Il rentra chez lui avec une série de photos de femmes qu'il avait rencontrées. Nues. Maintenant qu'il n'avait plus à déplorer l'absence de compagnie féminine, il rattrapait

le temps perdu. «Bien que Leonard ait toujours eu des aspirations à la sainteté, il avait de fermes convictions hédonistes, comme la plupart des poètes et des artistes, dit Irving Layton. C'est parce que l'artiste est voué au plaisir, à apporter du plaisir aux autres, en particulier. Et s'il en garde un peu pour lui-même, c'est d'autant mieux²⁴.»

* * *

Pendant que Leonard était à New York et Mort à Londres, ils avaient sous-loué la chambre de la rue Stanley à des amis. Lorsque Mort rentra à Montréal, il récupéra le salon double et le transforma en atelier de sculpture, puis, avec Leonard, envisagea d'y installer une galerie d'art. Ils passèrent de longues heures à l'aménager. Ils ne voulaient pas d'un endroit sobre et guindé comme les autres galeries qui, selon Rosengarten, «fermaient à 5 h, donc, si les gens travaillaient, ils ne pouvaient pas y aller». La Four Penny Art Gallery, comme ils l'avaient nommée, était ouverte tous les soirs jusqu'à 21 h ou 22 h, plus tard le week-end, «et plus tard encore en cas de vernissage». Les soirées d'ouverture se prolongeaient tard dans la nuit. Leonard a immortalisé une de ces soirées dans son poème «Last Dance at the Four Penny». Dans le poème, l'espace de la rue Stanley et tout ce qui y est associé – l'art, l'amitié, la liberté et l'anticonformisme – deviennent une forteresse contre la barbarie du monde extérieur, à Montréal et bien au-delà.

Layton, mon ami Lazarovitch,
aucun juif n'a jamais été perdu
tandis que nous deux dansons joyeusement
dans cette province française

*Layton, my friend Lazarovitch,
no Jew was ever lost
while we two dance joyously
in this French province*

Ils exposaient les œuvres d'artistes ignorés des lieux d'exposition institutionnels, entre autres l'épouse de Layton, Betty Sutherland. «Nous avions quelques-uns des meilleurs jeunes artistes en activité à ce moment-là. Il était très difficile de voir leur travail ailleurs car

toutes les galeries étaient embourbées dans leur conformisme et leurs idées rigides», dit Rosengarten. «Nous vendions des livres de poésie, parce que personne d'autre ne voulait les vendre, et de la céramique parce que personne d'autre ne voulait en vendre non plus.» The Four Penny, dit Nancy Bacal, était «un lieu de rassemblement, un havre pour l'art, la musique et la poésie. Lorsqu'il faisait chaud, le soir, nous montions sur le toit et chantions un répertoire folk engagé. Mort jouait du banjo et Leonard de la guitare».

«La galerie, dit Rosengarten, commençait à bien marcher et à attirer l'attention des critiques. Et puis, en plein hiver, il y eut un incendie et le bâtiment fut réduit en cendres. Comme nous n'avions pas d'assurance, ce fut la fin de l'aventure. Nous avions une grande exposition de peinture à ce moment-là, tout a brûlé. À l'exception d'une de mes petites sculptures en cire qui a miraculeusement survécu à l'incendie. C'était une toute petite chose incroyablement délicate, mais ce fut la seule rescapée.» The Four Penny était morte, incinérée.

Et Masha était hospitalisée. La mère de Leonard, souffrant de dépression, avait été admise dans le service de psychiatrie de l'institut Allan Memorial. L'Allan, comme l'appelaient les habitants, était situé dans un grand manoir au sommet de la rue McTavish, sur le mont Royal. Des jardins impeccables, la vue sur Montréal était encore plus belle que celle qu'on avait du parc, à l'arrière de la maison familiale de Leonard. «Les dingues, écrit Leonard, relatant cet épisode dans *The Favourite Game*, jouissent de la meilleure vue sur la ville [h.](#)»

La tendance à la mélancolie de Masha s'était transformée en véritable dépression après que son second mari, invalide, eut quitté le domicile conjugal pour aller vivre en Floride et que son père, infirme, se fut installé chez elle. Il n'était guère surprenant qu'elle s'appuie autant sur son fils unique, l'accusant, lors des visites qu'il lui rendait consciencieusement, de consacrer plus de temps à ses *shikshas* qu'à sa propre mère puis, sans transition, s'inquiétant qu'il ne prenne pas bien soin de lui ou ne se nourrisse pas correctement.

En conséquence, les sentiments d'exaspération de Leonard, impuissant et en colère, retentissaient sur son équilibre et sur celui de Masha. Il était conscient d'avoir hérité de ses tendances dépressives et

il ne se sentait pas bien. Tous les jours de la semaine, dès 7 h du matin, il devait s'atteler à un travail qu'il détestait dans l'entreprise de vêtements de son défunt père. La galerie qu'il avait contribué à créer avec Mort était littéralement partie en fumée. Cependant Leonard persévérait envers et contre tous, sans se plaindre, pendant que la femme qui n'avait jamais ménagé son soutien et ses encouragements restait au lit à longueur de journée dans un endroit qui n'était aux yeux du jeune homme qu'une résidence de vacances. Comme le dit Mort, faisant écho aux sentiments de nombre de leurs amis: «Ce n'était pas un dépressif du genre geignard, il avait un grand sens de l'humour et la dépression ne l'empêchait pas d'être drôle.» Par ailleurs, il a dû avoir peur, non seulement de voir sa mère dépendante, mais de la responsabilité que cela impliquait et de ce qui l'attendait s'il restait à Montréal. La ville pour laquelle il avait quitté New York était devenue inhospitalière, voire menaçante.

Un article écrit par Louis Dudek dans le magazine *Culture* lui asséna le coup de grâce. L'ancien professeur, éditeur et défenseur de Leonard qualifiait ses écrits de «fatras de mythologie classique et d'images symboliques alambiquées». Layton s'empressa de défendre Leonard en affirmant que Dudek était «stupide» et que Leonard était «l'un des talents poétiques les plus purs de ce pays». Mais le mal était fait. Leonard resta en bons termes avec Dudek, mais il ne se sentait plus en sécurité dans son statut d'enfant chéri de la poésie à Montréal. Il était temps de partir. Il avait besoin d'argent mais ne pouvait pas supporter l'idée de rester à la Société Freedman, et il savait qu'il ne pourrait pas vivre de sa plume. Il quitta son emploi et consacra toute son énergie à solliciter des bourses et des subventions. Entre deux poèmes, nouvelles ou critiques occasionnelles pour la CBC, Layton et lui passaient des heures à remplir des dossiers de candidature et à rédiger des projets. Leonard sollicitait des fonds pour financer ses voyages dans les capitales de l'ancien monde – Londres, Athènes, Jérusalem et Rome –, où il avait besoin d'aller pour écrire son prochain roman.

Au printemps 1959, deux lettres arrivèrent du Conseil des Arts du Canada: les démarches de Leonard et d'Irving avaient abouti. Leonard obtint 2 000\$. Il demanda immédiatement un passeport. En décembre

1959, après avoir participé à une lecture de poésie aux côtés de Layton et F. R. Scott sur la 92^e rue Y à New York, Leonard s'envola pour Londres.

f «The Gift» sera publié dans *The Spice-Box of Earth*.

g NDT. Modifications individuelles et sexuelles apportées par le jeûne.

h Quelques années plus tard, l'Allan deviendra tristement célèbre pour sa participation au projet MK-ULTRA, le programme secret de recherches de la CIA sur la manipulation mentale qui fit usage de psychotropes et se livra à des expériences de privation sensorielle et à d'autres exactions entre 1957 et 1964.

Un homme qui parle avec une langue en or

Par un matin gris et froid, la pluie commença à tomber. Leonard marchait le long de Hampstead High Street, serrant la poignée d'une valise d'une main et une adresse dans l'autre. Noël était proche, les décorations scintillaient dans les vitrines des petites boutiques. Fatigué par le voyage, il sonna à la porte de la pension. Il n'y avait plus aucune chambre, seulement un modeste lit d'appoint au salon. Leonard, qui prétend avoir eu «une enfance très messianique», accepta l'hospitalité aux conditions de l'hôtesse: il serait le premier à se lever le matin, il rangerait la pièce, irait chercher le charbon, allumerait le feu et, tous les jours, il lui remettrait trois pages de ce roman qu'il était venu écrire à Londres. Mme Pullman dirigeait sa barque d'une main ferme. Attaché à l'ordre et à la propreté, Leonard accueillit bien volontiers ces obligations. Après s'être rafraîchi et rasé, il alla se procurer la machine à écrire Olivetti verte sur laquelle il comptait écrire son chef-d'œuvre. En chemin, il s'arrêta sur Regent Street, chez Burberry, le magasin tant apprécié de la bourgeoisie anglaise, pour acheter un imperméable bleu. Le temps maussade n'avait pas eu raison de son moral. Tout se passait pour le mieux: écrivain, il résidait dans un pays où, contrairement au Canada, s'étaient succédé au fil des siècles des écrivains comme Shakespeare, Milton, Wordsworth, Keats. La maison où Keats avait écrit *Ode à un rossignol* et des lettres d'amour à Fanny Brawne ne se trouvait qu'à dix minutes de marche de la pension. Leonard se sentait à sa place.

Nombreux furent les membres de l'intelligentsia, les écrivains en particulier, à préférer Hampstead au centre de Londres, pourtant tout proche. Au cimetière de Highgate, on pouvait lire les noms de Karl Marx, Christina Rossetti, George Eliot et Radclyffe Hall. À l'époque,

l'air pur et les 320 hectares de landes d'Hampstead attiraient les poètes phthisiques et les artistes à la santé délicate, chassés de Londres à cause des fumées irrespirables. Mort, pendant ses études à l'école d'art de Londres, avait été le premier de la bande à louer une chambre chez Jake et Stella Pullman. Nancy Bacal lui succéda. Elle avait étudié le théâtre classique à l'Académie de musique et d'art dramatique de Londres avant de devenir journaliste de radio et de télévision. Nancy, comme Leonard, avait testé le «lit de fortune» et le broc d'eau chaude dans la salle de séjour en attendant que Mort ait déménagé et que Mme Pullman, l'en ayant jugée digne, lui permette de prendre la chambre qu'elle occupait lorsque Leonard se présenta en décembre 1959.

Nancy Bacal, écrivain et professeur de création littéraire, connaissait Leonard depuis toujours. Comme lui, elle était originaire de Westmount; ils avaient habité la même rue, fréquenté les mêmes écoles hébraïques, les mêmes collèges. Son père avait été le pédiatre de Leonard. «C'était une communauté très solide, consanguine à bien des égards, mais Leonard n'était en aucune manière représentatif de ce milieu. Pendant que les autres se demandaient quelle fille ils inviteraient à la remise des prix, il lisait et écrivait de la poésie. Très jeune déjà, il était hors-norme.» Cependant, il n'avait rien d'un adolescent révolté. Comme Arnold Steinberg l'a remarqué, il avait une apparence classique, il était respectueux des professeurs et peu enclin à la rébellion.

«C'est là qu'on voit son ambivalence, remarque Nancy Bacal. Il était imprégné de religion, étroitement lié à la synagogue par son grand-père qui en était le président et par son respect des anciens. Je me souviens de Leonard racontant comment son grand-père pouvait ouvrir la Torah au hasard et réciter la page sans en omettre un seul mot. Cela m'impressionnait énormément. Mais, de manière paradoxale, Leonard était toujours prêt à poser des questions de fond, à s'émanciper des conventions, à chercher sa voie sans jamais être violent ou médisant. Il s'intéressait davantage à ce qui était vrai ou juste.» Elle se souvient de leurs discussions sans fin au sujet de leur communauté, sur «ce qui était certes confortable mais nous laissait sur

notre faim. Nous sentions que leurs interrogations restaient assez superficielles». Leur conversation s'était interrompue à son départ pour Londres, mais dès que Leonard emménagea dans la maison des Pullman, elle reprit là où elle s'était arrêtée.

Contrairement à la plupart des résidents de Hampstead, Stella Pullman venait de la classe ouvrière, «sel de la terre, très pragmatique, les pieds sur terre» d'après Nancy Bacal. Elle travaillait pour un dentiste irlandais de l'East End de Londres, où elle se rendait en métro tous les jours. Tous les résidents de la pension avaient l'obligation d'y passer une fois par an pour se faire soigner les dents. Elle était d'un grand soutien – Leonard lui reconnaît encore le mérite de l'avoir aidé à terminer son livre en lui imposant un calendrier. Pour autant, il ne l'impressionnait pas plus qu'aucun d'entre nous. «Chacun porte un livre en soi, disait-elle, à condition de s'y mettre. Je ne veux voir personne lambiner.» Elle avait vécu la guerre et n'avait pas de temps à perdre avec des balivernes. Leonard se sentait bien, personne ne faisait de manières. Lui et Stella s'entendaient parfaitement, elle l'aimait beaucoup sans rien en laisser paraître. Elle n'aurait rien voulu faire qui puisse contribuer à rendre l'un de ses pensionnaires «imbu de sa personne», comme elle disait. Leonard respectait leur accord en écrivant chaque jour les trois pages requises du roman qui s'intitulait encore *Beauty at Close Quarters*. En mars 1960, trois mois après son arrivée, il avait terminé le premier jet.

Tard dans la nuit, après la fermeture du pub local, le King William IV, Nancy et Leonard exploraient la capitale ensemble. «C'était une forme de révélation que de découvrir Londres à cette époque. Il y régnait une culture unique, une sorte de *no man's land* quelque part entre la Seconde Guerre mondiale et les Beatles. La ville était sombre, pauvre. Nous n'avions jamais rien connu qui ressemble à la classe ouvrière de Londres, mais n'oubliez pas que nous avons fait nos débuts avec Pete Seeger et les chants syndicalistes. On se mettait en route vers 1 h ou 2 h du matin, on vadrouillait vers l'East End avec des types à l'accent cockney coiffés de casquettes. On allait boire du thé avec les noctambules dans des quartiers mal famés. L'un comme l'autre, nous aimions leur façon de vivre et de manger, les habitudes

et les rituels des rues.» Tout à fait dans le genre de ce que Leonard appréciait déjà à Montréal.

«Pour trouver Leonard, ajoute Nancy Bacal, il fallait le chercher dans un petit bar ou un café minable. Quand il avait déniché le bon endroit, il y allait tous les soirs. Les lieux où il se passait quelque chose ne l'intéressaient pas, ce qui l'intéressait, c'était ce qui se cachait sous les apparences.»

Grâce à son travail dans l'audiovisuel, Nancy Bacal s'était familiarisée avec la communauté afro-caribéenne de Londres et fréquentait une cave de Wardour Street à Soho, le Flamingo. Tous les vendredis vers minuit, cette boîte se transformait en club privé, The All-Nighter. Les habitués savaient qu'il ne fallait pas s'y montrer avant 2 h du matin. «En principe, c'était un endroit louche, mais en réalité, c'était magique. L'air était tellement saturé d'herbe qu'on avait la sensation de pénétrer dans une peinture de fumée.» Elle y allait presque tous les vendredis soir avec Harold Pascal, un autre membre de la bande de Montréal qui vivait à Londres. La musique était bonne – calypso, rhythm and blues –, et on y présentait des numéros de jazz avec des artistes comme Zoot Money ou Georgie Fame & the Blue Flames. La foule était fascinante. Fait inhabituel pour l'époque, elle se composait pour moitié de Noirs: Afro-Caribéens et quelques GI afro-américains. La moitié blanche était constituée de truands, de prostituées et de hippies.

Le premier soir où Leonard et Nancy s'aventurèrent dans ce club, il y eut une bagarre au couteau. «Quelqu'un appela la police. Les gens étaient complètement *stone* et dansaient quand les flics sont arrivés, se rappelle-t-elle. Je ne sais pas si vous êtes déjà allé dans ce genre de gargotes sordides, mais on aimerait vraiment être ailleurs quand la lumière se rallume. D'un seul coup, tous les visages sont devenus blafards. L'incident n'a duré qu'un instant mais nous a tous secoués. Je m'inquiétais pour Leonard, mais il était *cool*.» Il adorait cet endroit. Après l'une de ces visites, il écrivit à sa sœur Esther: «C'est la première fois que j'ai du plaisir à danser. Par moments il m'arrive même d'oublier que j'appartiens à une race inférieure. En termes de rituel, depuis la circoncision on n'a pas trouvé mieux que le twist¹.»

La première version de son roman terminée, Leonard se consacra à son deuxième recueil de poésie. L'année précédente, il avait réuni ses poèmes sous le titre *The Spice-Box of Earth* et, sur la recommandation d'Irving Layton, les avait confiés à l'éditeur canadien McClelland & Stewart. Conduit à Toronto par un ami, Leonard avait remis son nouveau manuscrit à Jack McClelland en mains propres. En 1946, à vingt-quatre ans, McClelland avait repris l'entreprise de son père. Selon Margaret Atwood, c'était un «pionnier dans le monde de l'édition canadienne à une époque où de nombreux Canadiens ignoraient qu'ils avaient une littérature. S'ils le savaient, ils doutaient fort qu'elle fût bonne ou intéressante²» McClelland fut tellement impressionné par Leonard qu'il accepta son livre sur-le-champ.

Bien que les poètes ne soient pas particulièrement réputés pour leur sens des affaires, Leonard travailla en professionnel, allant jusqu'à suggérer à l'éditeur d'abandonner la reliure traditionnelle trop chère pour adopter une couverture souple en couleurs qu'il proposa de concevoir lui-même. Dans une lettre adressée à McClelland, il écrit: «Je veux un public. Ce ne sont pas les universitaires qui m'intéressent.» Il voulait que son travail soit accessible aux «adolescents introvertis, aux amants en proie aux affres de l'angoisse, aux platoniciens désabusés, aux voyeurs, aux moines rasés et aux papistes, aux intellectuels francophones, aux écrivains non publiés, aux musiciens créatifs. En bref, à ceux qui portaient [son] travail aux nues³». Avec une étonnante perspicacité, il anticipait la composition de son futur public.

Leonard reçut une liste de révisions et de modifications ainsi qu'une date de publication provisoire: mars 1960. L'échéance ne fut pas respectée.

De retour à Londres, dans l'East End, à deux pas de la station de métro desservant le cabinet dentaire où travaillait Mme Pullman, Leonard venait de se faire enlever une dent de sagesse. Il pleuvait. «Il pleut presque tous les jours à Londres.» C'est vrai mais, ce jour-là, il pleuvait encore plus que d'habitude, de cette pluie d'hiver transversale et froide si fréquente en Angleterre. Il se réfugia dans un immeuble qui s'avéra être une succursale de la Banque de Grèce. Leonard ne put

s'empêcher de remarquer les lunettes de soleil et le bronzage du caissier. Celui-ci expliqua qu'il était grec, qu'il était rentré chez lui récemment. Le temps, lui dit-il, y était encore très agréable.

Rien ne retenait Leonard à Londres, il n'avait aucun projet à terminer ou à promouvoir. Il était libre, mais il se sentait guetté par la dépression que favorisaient les courtes journées et la faible luminosité de l'hiver. Dans sa demande de subvention au Conseil des Arts du Canada, Leonard avait fait état de son intention de visiter non seulement Londres, mais aussi toutes les capitales de l'Antiquité, Athènes, Jérusalem et Rome. Il s'arrêta dans une agence de voyages de Hampstead High Street pour acheter des billets à destination d'Israël et de la Grèce.

* * *

On a beaucoup tergiversé à propos du mystère de Leonard Cohen et de ses motivations, mais on a négligé de prendre en considération son instinct de conservation, préférant assimiler ses motifs à ceux que l'on attribue spontanément aux écrivains: le sexe, Dieu ou la dépression, mobiles plus alléchants. On ne peut pas nier que ces trois éléments aient joué un rôle dans la vie et le travail de Leonard, mais le plus utile fut un réflexe de survie qui fait généralement défaut aux poètes – ou aux amants, aux dépressifs, aux personnes en quête de spiritualité et à tous ces créatifs que des qualités innées ou acquises rendent excessivement sensibles. Lorsque son existence était menacée, Leonard redevenait combatif.

À neuf ans, il avait voulu conserver le couteau et l'arme de service de son père disparu. À quatorze ans, son premier texte publié (dans l'annuaire du lycée) s'intitulait «Kill or Be Killed». Nombre de jeunes garçons aiment les armes à feu et les histoires de gangsters, et cette prédisposition est probablement exacerbée chez les petits juifs qui ont grandi pendant la Seconde Guerre mondiale, mais on ne peut guère douter du caractère combatif de Leonard. Lorsqu'on lui demanda de nommer son héros favori, il cita pêle-mêle ses guides spirituels et les poètes qu'il aimait – Rishi, Ramesh Balsekar, Lorca, Yeats – mais il ajouta en guise de mise en garde: «Il y a beaucoup d'hommes et de

femmes que j'admire, mais le terme "héros" m'embarrasse, il implique une certaine déférence étrangère à ma nature.» Le lendemain cependant, après avoir réfléchi à la question, Leonard envoya un courrier. Son message disait, sans restriction cette fois:

J'oubliais
mon héros est Mohammed Ali
comme disent les réclames pour Timex
prend une raclée
continue à tourner

*I forgot
my hero is muhammad ali
as they say about the Timex in their ads
takes a lickin'
keeps on tickin'⁴*

Leonard reste un combattant. Bien des années plus tard, lorsqu'il découvrira que son ancienne manager avait détourné son fonds de retraite, Leonard, alors septuagénaire, dépoussiérera son costume et son chapeau, et reprendra la route à travers le monde pour reconquérir sa fortune. Toutefois, les dieux se sont entendus pour doubler son instinct de combat d'un réflexe de fuite. S'il s'agissait de sa survie, Leonard préférerait s'y fier, par égard pour «la santé de [son] âme», comme il disait⁵.

Leonard ne plaisantait pas tout à fait lorsqu'il évoquait son enfance «messianique». Depuis son plus jeune âge, il avait la conviction qu'il aurait un destin particulier et «deviendrait un meneur d'hommes⁶». Il avait également su très tôt qu'il serait écrivain, un véritable écrivain. De tous les métiers qu'un homme sensible et dépressif peut envisager, peu sont aussi périlleux que celui d'écrivain. Les acteurs sont en première ligne, certes, mais la plupart des dommages surviennent au cours des auditions. Une fois qu'ils ont décroché un rôle, ils peuvent toujours se réfugier derrière un masque. Écrire, c'est se mettre à nu. «Ce sont les poètes qui ont découvert l'inconscient, pas moi», disait Freud, non sans un certain degré de frustration et d'envie. Il s'agit de laisser ses démons se manifester, aussi tapageurs et chaotiques soient-ils, de plonger dans les obscures profondeurs de ce pandémonium dans

l'espoir de refaire surface avec quelque chose d'ordonné et de beau. La vie d'un véritable auteur requiert de longues périodes d'isolement. Celle d'un écrivain aussi consciencieux, méticuleux, scrupuleux et enclin à la dépression que Leonard exigeait une solitude implacable.

Pendant toute son enfance, il avait bénéficié du réconfort et de la gentillesse des femmes. Dans sa jeunesse, il avait toujours pu compter sur des amis, essentiellement masculins, partageant ses idées. Il n'avait aucun problème pour partir et se fixer ici ou là, il voyageait léger et ne perdait pas de temps en sentimentalités. Mais où qu'il s'installât, il aimait s'entourer d'un cercle de penseurs à même de soutenir une conversation, de prendre un verre ou encore de s'éclipser s'il avait besoin d'être seul pour écrire. À Londres, lors d'une fête, Leonard rencontra Jacob Rothschild, futur quatrième baron de Rothschild, jeune héritier d'une célèbre famille de banquiers juifs, qui lui parla d'une petite île grecque nommée Hydra; sa mère, Barbara Hutchinson, y possédait une maison. Rothschild suggéra à Leonard d'aller lui rendre visite. La petite population de l'île comprenait une colonie cosmopolite d'artistes et d'écrivains. Henry Miller y avait vécu au début de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Le Colosse de Maroussi*, il en décrit le «dénouement sauvage et parfait».

Après avoir quitté Londres, Leonard s'arrêta à Jérusalem. C'était la première fois qu'il posait les pieds sur le sol d'Israël. Dans la journée il faisait la tournée des sites antiques, et la nuit, il s'installait au café Kasit, le rendez-vous des «soi-disant écrivains⁷». Il y rencontra Natan Zach, le poète israélien, qui l'invita à séjourner chez lui. Quelques jours plus tard, Leonard s'envola pour Athènes. Il y resta une journée au cours de laquelle il visita l'Acropole. Le soir même, il se rendit au Pirée en taxi et prit une chambre d'hôtel sur les quais. Tôt le lendemain matin, il s'embarqua sur un *ferry* pour Hydra. En 1960, avant la mise en service des hydroglisseurs, la traversée durait cinq heures mais il y avait un bar à bord. Leonard prit un verre sur le pont et s'assit au soleil, regardant fixement la mer de papier bleu froissé et le vernis bleu du ciel tandis que le *ferry* se faufilait lentement parmi les îles, éparpillées dans la mer Égée comme les perles d'un collier cassé.

Dès qu'il posa les yeux sur Hydra au loin, avant même que le bateau n'entre au port, Leonard fut conquis. Chaque élément du décor, le port naturel en forme de fer à cheval, les constructions blanchies à la chaux sur les collines escarpées tout autour, tout avait trouvé sa place. Plissant les yeux après avoir enlevé ses lunettes de soleil, il crut voir un amphithéâtre grec, les maisons dressées dans les gradins comme des personnages antiques drapés de blanc. Toutes les portes s'ouvraient vers le port, vers la scène où se déroulait le théâtre de la vie quotidienne: les bateaux se balançaient mollement sur l'eau, les chats dormaient sur les rochers, des hommes jeunes déchargeaient la pêche quotidienne de poissons et d'éponges. Des vieux, tannés comme du cuir, restaient assis à l'extérieur des bars à discuter et à parler. Lorsque Leonard traversa le village, il remarqua l'absence de voitures. À leur place, des ânes chargés de paniers montaient et descendaient les ruelles pavées et escarpées qui reliaient le port et le monastère du prophète Élie. On aurait dit une illustration extraite d'une Bible destinée aux enfants.

Les lieux semblaient avoir été conçus selon un idéal hérité de l'Antiquité: harmonie, symétrie et simplicité. À proprement parler, il n'y avait qu'un seul village qui s'appelait Hydra, tout simplement. Les habitants, sans s'être concertés, n'utilisaient que deux couleurs: le bleu (la mer et le ciel) et le blanc (les maisons, les voiles et les mouettes entourant les bateaux de pêche). Plus tard, Leonard dira: «Je me sentais vraiment à ma place. La vie du village me semblait familière, pourtant je n'avais jamais vécu dans un tel environnement⁸.» Si Hydra lui inspirait ce sentiment, c'est peut-être qu'elle incarnait ce lieu utopique dont, jeune garçon, il discutait avec Mort dans la grisaille de Montréal. Il y faisait beau et chaud, et l'endroit était peuplé d'écrivains, d'artistes et d'intellectuels du monde entier.

George Johnston et Charmian Clift faisaient figure de chefs de village de la communauté d'expatriés. Johnston, un séduisant journaliste australien de quarante-huit ans, avait été reporter pendant la Seconde Guerre mondiale. Charmian, trente-sept ans, journaliste elle aussi, était sa seconde épouse. Tous deux avaient déjà publié des livres et voulaient se consacrer à l'écriture à plein temps. Comme ils

avaient deux enfants (un troisième arriverait plus tard), ils avaient cherché un endroit où la vie serait agréable et peu chère. Ils avaient découvert Hydra en 1954. Le couple était doué pour bâtir sa propre légende et jouer les leaders. Ils tenaient audience dans l'arrière-salle du Katsikas, l'épicerie au bord de l'eau qui se prolongeait d'un petit café d'une parfaite simplicité. Dehors, quelques tables surplombant la mer en faisaient un endroit idéal où les expatriés rassemblés attendaient le *ferry* de midi, celui qui apportait le courrier – ils avaient tous l'air d'attendre un chèque – et un nouveau contingent de personnes à observer, à qui parler ou à mettre dans son lit. Sur cette petite île équipée de rares téléphones, avec une distribution d'électricité sporadique et donc sans télévision, le *ferry* apportait les nouvelles, les distractions et le contact avec le monde extérieur.

Dès son arrivée, Leonard rencontra George et Charmian. Il n'était pas le premier à débarquer avec une valise et une guitare, mais ils se lièrent immédiatement d'amitié. Comme Aviva et Irving Layton, les Johnston étaient truculents, charismatiques, anticonformistes. Depuis des années, ils réalisaient ce à quoi aspirait Leonard: écrire sans être obligé d'occuper un emploi régulier pour vivre. S'ils n'avaient pas beaucoup d'argent, ils arrivaient tout de même à joindre les deux bouts, et même avec trois enfants à charge, leur vie à Hydra n'avait rien de misérable. Ils déjeunèrent de sardines fraîches débarquées du bateau, arrosées d'un retsina – le vieux Katsikas leur fit volontiers crédit – qui luisait dans la chaleur et le soleil. Leonard accepta leur invitation à rester pour la nuit. Le lendemain, ils l'aidèrent à louer l'une des nombreuses maisons vides de la colline et lui donnèrent un lit, une chaise, une table, un peu de vaisselle et des casseroles.

Bien qu'il ait été élevé confortablement, Leonard n'avait besoin de presque rien pour être heureux. Il s'épanouissait dans le climat méditerranéen. Il se levait avec le soleil comme les ouvriers locaux et se mettait au travail. Il écrivait pendant quelques heures avant de descendre par les rues étroites et sinueuses, une serviette sur l'épaule, pour aller se baigner. Le soleil séchait ses cheveux pendant qu'il allait au marché acheter des fruits et des légumes frais, puis il remontait la colline. Il faisait frais dans la vieille maison. Il s'asseyait à la table en

bois des Johnston jusqu'à ce que la lumière des lampes à pétrole et des bougies soit insuffisante pour écrire. La nuit, il redescendait au port, il y avait toujours quelqu'un à qui parler.

Il y avait quelque chose de monastique dans cette vie dont le rituel, la routine et la frugalité lui convenaient. Un idéal monastique pigmenté de quelques agréments tout de même: avec une demi-décennie d'avance sur les hippies, la communauté d'Hydra s'était déjà convertie à l'amour libre. Religieux, Leonard observait le chabbat: il allumait les bougies le vendredi soir et le samedi, il mettait son costume blanc et descendait vers le port prendre le café au lieu de travailler. À la fin de l'été long et chaud, Leonard apprit la mort de sa grand-mère. Elle lui léguait 1500\$. Il sut immédiatement quoi en faire. Quelques jours après son vingt-sixième anniversaire, le 27 septembre 1960, Leonard acheta une maison à Hydra, simple, blanche, vieille de deux cents ans, dont les trois étages s'emboîtaient dans un ensemble de constructions bâties sur la ligne de crête entre Hydra et le petit village voisin, Kamini. C'était un endroit paisible, même si ce n'était pas très privé: en se penchant par la fenêtre, il pouvait presque toucher la maison d'en face, le mur du jardin était mitoyen. La maison n'avait ni l'électricité, ni même l'eau courante. La citerne se remplissait quand il commençait à pleuvoir, au printemps. Quand elle était à sec, il fallait attendre que le vieil homme et son âne chargé de bidons d'eau passent dans sa rue. En été, les épais murs blancs empêchaient la chaleur de pénétrer dans la maison. Il y avait une cheminée pour l'hiver et une grande terrasse où il aimait fumer. Les oiseaux chantaient et les chats errants attendaient que l'un d'eux quitte son perchoir. Un prêtre vint bénir la maison en tenant une bougie allumée et en traçant une croix au-dessus de la porte d'entrée avec du noir de fumée. Au début, une vieille voisine qui s'appelait Kiria Sophia venait le matin pour faire la vaisselle et la lessive, balayer les planchers, s'occuper de lui. Sa nouvelle maison procurait à Leonard un ravissement enfantin sans mélange.

* * *

Steve Sanfield, proche de Leonard depuis des années, explique: «Il y a

quelque chose dont je voudrais parler. Beaucoup de gens n'ont pas saisi l'importance de ces années en Grèce, de ce qu'a représenté la sensibilité grecque pour Leonard. De ce que tout cela lui a apporté. Il aime la musique et la cuisine locales, il parle plutôt bien la langue et il apprécie la manière conciliante de proposer: "Si on prenait un café pour discuter?" Nous manipulions tous les deux le *komboloi*, le chapelet grec. C'est une coutume particulière aux hommes de là-bas. Ces perles n'ont rien à voir avec la religion. En fait, on peut traduire ce mot par "perles de sagesse", signifiant par là qu'elles servent à méditer et à réfléchir.»

L'amitié entre Sanfield et Leonard se noua à cette époque. Il est le Steve dont parle le poème de Leonard «I See You on a Greek Mattress» (extrait de *Parasites of Heaven*, 1966), assis dans la maison d'Hydra, fumant du hasch et interrogeant le Yi King. Il est aussi le «grand maître du haïku» du poème «Other Writers» (extrait de *Book of Longing*, 2006) et c'est lui qui présentera Leonard à Roshi Joshu Sasaki, son maître zen. Sanfield était «un jeune poète en quête d'aventure» lorsque, en 1961 à Athènes, il prit le *ferry* et, sur un coup de tête, débarqua à Hydra. Il «tomba amoureux» de cet endroit. Les gens qu'il rencontra dans le bar du port lui dirent: «Attendez de voir Leonard Cohen, vous êtes de jeunes poètes juifs, tous les deux. Vous l'apprécierez.» Et il en fut ainsi.

Ses souvenirs d'Hydra sont inondés de lumière, de soleil, de camaraderie, de la volupté d'une vie simple et de l'énergie particulière qui émanait de la communauté d'artistes et de chercheurs. C'était un petit groupe d'une cinquantaine de personnes, dont certaines de passage. Les Johnston étaient les piliers «indispensables de notre vie. Ils se disputaient beaucoup, faisaient un tas d'histoires à propos de leurs aventures sexuelles et les choses devenaient compliquées, mais ils étaient sans aucun doute le pivot de la vie sociale des expatriés». Parmi les autres résidents se trouvaient plusieurs personnalités: Anthony Kingsmill, un peintre britannique dont Leonard devint proche, bon conteur, bon vivant; Gordon Merrick, ancien acteur à Broadway, journaliste et auteur d'un premier roman publié en 1947, *The Strumpet Wind*, qui parlait d'un espion américain gay; le docteur

Sheldon Cholt, poète américain, artiste extrémiste et psychiatre, dont l'étendard flottait quelque part entre Timothy Leary et R. D. Laing; et Göran Tunström, jeune auteur suédois qui écrivait son premier roman et qui a servi de modèle au personnage de Lorenzo dans le roman intitulé *Joacim*, qu'Axel Jensen a écrit en 1961 (même si plusieurs personnes continuent de croire que Lorenzo était inspiré de Leonard).

«De nombreuses personnalités se trouvaient dans les parages à cette époque, explique Sanfield, comme Allen Ginsberg et Gregory Corso.» Ce dernier vivait sur l'île voisine où il entraînait une équipe de baseball. Leonard rencontra Ginsberg lors d'un voyage à Athènes. Il buvait un café sur la place Sainte-Agnès lorsqu'il aperçut le poète. «Je me suis approché, je lui ai demandé s'il était bien Allen Ginsberg et il est venu s'asseoir à ma table. Plus tard, il est venu me voir à Hydra et nous sommes devenus amis. Il m'a présenté à Corso, raconte Leonard, et je me suis un peu rapproché des Beats⁹.»

À en croire Steve Sanfield, dans les années 1960, Hydra faisait figure «d'eldorado pour les artistes. Nous n'étions pas des beatniks, les hippies n'existaient pas encore et nous avions l'impression d'incarner la bohème internationale, des gens venaient de tous les coins du monde avec un projet artistique. Il y régnait un enthousiasme contagieux. Des révolutions s'amorçaient en littérature, nous pensions gagner la révolution sexuelle alors que nous l'avions probablement perdue, et un certain nombre d'entre nous – George Lialios, Leonard et moi-même – commençons à étudier différentes voies spirituelles, comme le bouddhisme tibétain et le Yi King».

George Lialios fut une personne importante dans la vie de Leonard à Hydra. Il avait neuf ans de plus que lui, une épaisse moustache noire, une barbe touffue et brillante, des yeux perçants. Il possédait une propriété de dix-sept pièces au sommet de la colline. D'après Sanfield, «c'était un homme remarquable et mystérieux», on le disait philosophe, musicien et semi-aristocrate. Lialios se présentait en disant qu'il était «de Patras, né à Munich de parents grecs qui avaient quitté l'Allemagne pour Athènes en 1935. Après des études de droit, il avait fait son service militaire pendant trois ans, au cours de la prétendue guerre civile, puis il avait étudié la composition et la

musique à Vienne de 1951 à 1960. La philosophie l'attirait indéniablement». Son père, compositeur et diplomate, était en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale. George parlait couramment le grec, l'allemand et l'anglais. Leonard passait de nombreuses soirées avec Lialios. Ils avaient parfois des conversations approfondies mais le plus souvent ils ne disaient rien, demeurant longuement silencieux dans le dénuement de la maison de Leonard, exactement comme il le ferait avec Roshi quelques années plus tard.

Axel Jensen, un autre expatrié, tint un rôle important auprès de Leonard. Svelte, passionné, proche de la trentaine, l'écrivain norvégien avait publié trois romans dont l'un avait été adapté au cinéma. Jensen vivait avec sa femme Marianne et leur fils, également prénommé Axel, dans une maison située au sommet de la colline à laquelle était adossée celle de Leonard. À son arrivée sur l'île, Sanfield avait occupé les lieux que les Jensen louaient en leur absence. La pièce principale était creusée à même la roche. On trouvait des exemplaires du Yi King et du *Livre des morts tibétain* sur les rayonnages.

Quand elle revint à Hydra, Marianne n'était pas accompagnée de son époux. «C'est la plus belle femme que j'aie jamais connue, dit Sanfield. Comme tout le monde, j'étais interdit par sa beauté.» Leonard aussi. «Elle rayonnait, on aurait dit une divinité nordique avec ce petit garçon si blond. Leonard incarnait le juif basané. Le contraste était saisissant.»

Leonard avait adoré Hydra dès qu'il l'avait découverte. C'était un endroit, disait-il, où «tout était beau. Où que les yeux ou les mains se posent, chaque coin, chaque lampe, tout, absolument tout, était magnifique». Il se passa la même chose dès qu'il aperçut Marianne. «Marianne, écrivit-il à Irving Layton, est parfaite¹⁰.»

* * *

«Ça doit être très difficile de devenir célèbre. Tout le monde veut posséder un petit bout de vous», soupire Marianne Ihlen. Quelques muses avaient précédé Marianne dans la poésie et les chansons de Leonard et il y en aurait d'autres après elle, mais s'il y avait eu compétition, Marianne aurait remporté la palme et le prix du public.

Des deux compagnes non musiciennes de Leonard qui apparaîtront sur une pochette de disque, Marianne fut la première. On la voit au dos du deuxième album, l'intimiste et dépouillé *Songs from a Room*, assise devant un simple bureau en bois dans le dénuement de la chambre blanche, les doigts effleurant la machine à écrire. Elle ne porte rien d'autre qu'une petite serviette blanche et adresse un sourire timide au photographe. Pour la plupart des jeunes gens qui l'ont découverte en 1969 – une année troublée, notamment pour les jeunes –, cette image capture une époque et un idéal qui ne les lâcheront plus jamais.

À soixante-quinze ans, Marianne arbore un visage bienveillant un peu rond et marqué de rides. Comme Leonard, elle n'aime pas tellement parler d'elle, mais elle est trop prévenante pour refuser une interview. C'est probablement la raison pour laquelle elle a publié un livre en norvégien sur sa vie avec Leonard, à la suite d'un entretien pour un documentaire radiophonique¹. Elle s'excuse pour son anglais pourtant très bon avec la même modestie qui l'avait autrefois fait douter de son apparence. Bien qu'elle ait été mannequin, elle n'a jamais compris pourquoi Leonard disait qu'elle était la plus belle femme qu'il eut jamais rencontrée. Cinquante-trois ans plus tôt, «à vingt-deux ans, blonde, naïve et amoureuse», elle s'était enfuie d'Oslo avec Jensen, au grand dam de sa famille. Ils avaient traversé l'Europe jusqu'à Athènes à bord d'une vieille Volkswagen achetée en Allemagne. Une vieille femme les avait invités à dormir et à laisser leur voiture dans son jardin en friche pendant qu'ils visitaient les îles. Sur le *ferry*, ils avaient rencontré un beau Grec un peu enrobé nommé Papas. Il venait de Californie où il possédait une entreprise de bonbons et biscuits. Ils lui expliquèrent qu'ils cherchaient une île: «Il nous a dit de descendre à la première escale, c'était Hydra.»

Cela se passait à la mi-décembre, il faisait froid et il pleuvait fort. Ils se précipitèrent vers le seul café ouvert du port, éclairé au néon, chauffé par un poêle au milieu de la salle. Un Grec qui parlait un petit peu l'anglais s'approcha d'eux pendant qu'ils essayaient de se réchauffer en frissonnant. Il leur parla de l'autre couple d'étrangers de l'île – George Johnston et Charmian Clift – et leur proposa de les conduire chez eux. C'est ainsi que tout avait commencé. Axel et

Marianne s'installèrent dans une petite maison en location, sans électricité, avec les toilettes à l'extérieur. Axel écrivait, Marianne prenait soin de lui. Au changement de saison, le passage s'intensifiait, Hydra s'animait, et les deux jeunes Norvégiens, beaux et pauvres, étaient invités aux cocktails des grandes résidences privées. Marianne se rappelle «Aristote Onassis, l'une des premières personnalités que nous avons rencontrées». Des personnes de toute sorte passaient par Hydra à cette époque: «Des couples, des écrivains, des célébrités, des homosexuels, des gens riches qui n'avaient pas besoin de travailler, des globe-trotters en route vers l'Inde, des gens en fuite ou en quête de quelque chose.»

Durant les trois années qui séparent l'arrivée de Marianne à Hydra et celle de Leonard, il s'était passé beaucoup de choses dans sa vie. Elle s'était séparée, réconciliée, puis mariée avec Axel. Avec l'avance reçue pour son troisième roman, ils avaient acheté la vieille maison blanche du bout de la route Maiouli, en haut de la colline. Lorsqu'il pleuvait, la rue se transformait en un torrent qui dévalait la pente pavée jusqu'à la mer. La vie avec Axel était houleuse. Les gens du pays parlaient de ses excès, ils racontaient comment il était monté, complètement ivre, sur la statue placée au centre du port pour plonger tête la première dans la mer. Ils voyaient en Marianne une hippie idéaliste. Elle tomba enceinte et rentra à Oslo pour la naissance. Lorsqu'elle revint avec leur premier enfant, elle trouva Axel en train de faire ses bagages. Il partait avec une Américaine dont il était tombé amoureux. C'est à ce moment que Leonard arriva.

Elle faisait des courses chez Katsikas «quand un homme apparut à la porte et proposa: "Voulez-vous vous joindre à nous? Nous sommes installés dehors"». Elle ne pouvait pas voir son visage à cause du contre-jour, mais sa voix, dit-elle, «ne laissait planer aucune ambiguïté sur ses intentions. Il avait une manière de s'exprimer directe, calme, honnête et sérieuse, mais en même temps il avait un sens de l'humour fabuleux». Elle sortit et le trouva en compagnie de George et Charmian qui attendaient le bateau et le courrier. Il portait un pantalon et une chemise kaki – «des couleurs militaires» – avec des espadrilles locales en cuir tressé bon marché. «Il avait l'air d'un

gentleman d'autrefois, nous avons tous deux des manières à l'ancienne», dit Marianne. Quand elle croisa son regard, elle sut qu'elle «avait rencontré quelqu'un de très particulier. Ma grand-mère, qui m'avait élevée pendant la guerre, avait prédit: "Marianne, tu rencontreras un homme qui parle avec une langue en or." Pour l'heure, elle avait vu juste».

Ils ne furent pas amants tout de suite. «Je l'ai aimé dès que je l'ai vu, mais les choses se sont passées comme dans un film ralenti et majestueux.» Dans un premier temps, Leonard, Marianne et le petit Axel se retrouvaient le matin à la plage. Puis, comme la maison de Leonard était plus proche que la sienne, ils remontaient à pied chez lui pour le déjeuner et la sieste. Pendant que Marianne et le bébé dormaient, Leonard restait assis à regarder leurs corps brunis par le soleil, leurs cheveux presque blancs. Il lui lisait parfois ses poèmes. En octobre, quand Marianne annonça qu'elle devait partir régulariser son divorce à Oslo, Leonard lui dit qu'il l'accompagnerait. Ils prirent le ferry pour Athènes où ils récupérèrent la voiture de Marianne, et Leonard conduisit plus de 3000 kilomètres jusqu'à Oslo, s'arrêtant quelques jours à Paris. Marianne se souvient d'avoir eu l'impression de s'effondrer, et Leonard d'avoir éprouvé «un sentiment que j'ai essayé de retrouver des centaines de fois, en vain. Celui d'avoir mûri, d'être comblé par la belle personne qui se trouve à côté, d'avoir le monde à portée de main, quand on est bronzé et sur le point d'embarquer sur un bateau¹¹».

D'Oslo, Leonard s'envola pour Montréal. Aussi bon marché qu'était leur vie à Hydra, il lui fallait gagner de l'argent. Depuis l'appartement qu'il avait loué rue de la Montagne, il faisait part de tous ses projets à Marianne. Il avait demandé une nouvelle subvention au Conseil des Arts et avait bon espoir de l'obtenir. Il avait également «travaillé dur avec Irving Layton sur des scripts destinés à la télévision. Notre collaboration est parfaite. Nous voulons transformer ce média en une véritable forme d'art. Si nous les vendons, et je pense que nous le ferons, nous gagnerons beaucoup d'argent. Une fois que nous aurons établi nos contacts, nous pourrons écrire des scénarios où que nous nous trouvions». Leonard et Layton avaient parlé de ce projet des

années auparavant, lorsqu'ils regardaient la télévision sur le canapé avec Aviva. Ils improvisaient des dialogues qu'ils notaient sur des blocs-notes. Après avoir été renvoyé de son poste d'enseignant pour être allé trop loin dans un commentaire révolutionnaire, Layton était dans la même impasse que Leonard, de sorte qu'ils poursuivaient ce projet avec enthousiasme. «Irving et moi étions persuadés que trois mois de travail intense pouvaient nous faire vivre au moins un an. Cela nous laisserait neuf mois de pure poésie», écrit Leonard. Quant au deuxième recueil, *The Spice-Box of Earth*, qui serait publié au printemps, sa promotion pourrait aider à vendre les scénarios. Il y aurait aussi une tournée de lecture, disait-il, et il souhaitait que Marianne l'accompagne. «Mahalia Jackson tourne sur la platine, je suis là avec elle, volant avec toi dans cette gloire en écartant les haubans du soleil, je fais résonner la musique partout¹².» Quelle lettre irrésistible! Le télégramme qu'il lui envoya était plus court mais tout aussi convaincant: «J'ai un appartement. Il ne me faut plus que ma femme et son enfant.» Marianne fit deux valises et prit l'avion pour Montréal avec son petit Axel.

ⁱ So Long, *Marianne: Ei Kjaerleikshistorie* de Kari Hesthamar.

Assez de héros disparus

Pour Marianne, ce ne fut pas facile à Montréal. Bien sûr, les choses n'avaient été faciles nulle part après l'arrivée du petit Axel et l'abandon de son père. Marianne aimait la ville et elle aimait Leonard. Elle s'entendait bien avec sa mère, qu'elle décrit comme «une belle femme, volontaire, très gentille avec moi et avec l'enfant», mais elle ne connaissait personne et n'avait rien d'autre à faire que de s'occuper de son fils. En revanche, Leonard semblait connaître tout le monde et avait fort à faire. Il avait terminé avec Irving Layton deux téléfilms, *Enough of Fallen Heroes* et *Lights on the Black Water* (rebaptisé plus tard *Light on Dark Water*), qu'ils proposèrent avec un scénario que Leonard avait écrit seul, intitulé *Trade*. Ils attendaient avec confiance la rémunération et les éloges, qui ne manqueraient pas d'arriver par retour du courrier. Pas de réponse.

Les réactions au roman écrit à Londres, *Beauty at Close Quarters*, n'étaient pas plus encourageantes. Dans une lettre au critique Desmond Pacey, Leonard mentionne les commentaires des éditeurs de McClelland & Stewart: «dégoûtant», «ennuyeux», «un récit narcissique interminable¹». Jack McClelland semblait ne rien comprendre à ce que son poète de génie préféré lui avait envoyé. Était-ce une autobiographie? Leonard répondit que tout ce qui était relaté était réellement arrivé à l'exception de l'accident (la mort de l'enfant au camp de vacances), mais que le protagoniste Laurent Brewman était bien un personnage de fiction. S'ils avaient beaucoup en commun, écrivait-il, «nous ne réagissons pas de la même manière, comme si nous étions devenus des hommes différents²». McClelland refusa le roman. Il réserva son enthousiasme pour le deuxième recueil de poésie de Leonard. La publication de *The Spice-Box of Earth* avait été prévue pour le printemps 1961. Le 30 mars, les épreuves attendaient son aval chez l'éditeur. Cependant Leonard n'était plus au Canada, il était à

Miami, en partance pour La Havane.

Il n'est pas étonnant qu'il ait été tenté par un voyage à Cuba. Lorca, son poète favori, y avait passé trois mois lorsque le pays était l'aire de jeux de l'Amérique, un «paradis» dont il vantait les vices et les vertus³. La révolution récente rendait Cuba encore plus irrésistible aux yeux de Leonard, intéressé par le socialisme, la guerre et les utopies. Mais le moment était curieusement choisi; Leonard était allé à Montréal pour gagner de l'argent et non pour en dépenser. Après deux ans d'attente, alors que son deuxième livre était sur le point de paraître et que la publicité était prête, il délaissait celle qui, à sa demande, venait de traverser l'océan pour le rejoindre. De plus, c'était une période délicate pour entreprendre ce voyage. Depuis que les troupes de Castro avaient évincé du gouvernement les partisans de Batista favorables aux Américains, les relations entre les États-Unis et Cuba étaient tendues. Pendant que Leonard prenait possession de sa chambre à l'hôtel Siboney de La Havane, Castro et le président Kennedy étaient en train de s'affronter. Il était question de guerre, ce qui ne faisait qu'accroître l'intérêt de Leonard.

« Donc, en allant là-bas vous vous attendiez à une guerre?

— Oui, absolument. À cause de cette espèce de lâcheté qui pousse l'homme à s'opposer à la compréhension profonde qu'il a de lui-même et à se mettre en danger.

— En guise d'épreuve?

— Une sorte d'épreuve, dans l'espoir que quelque chose viendra contredire cette intuition.

— C'est bien un truc de "mec", ça!

— Ouais. Un plaisir de mec, ridicule.»

À La Havane, Leonard adopta la tenue des combattants: treillis militaire bouffant, chemise kaki, béret. En hommage à Che Guevara, il se laissa pousser la barbe. Il avait curieuse allure. Dans l'un des quatre poèmes écrits à Cuba, Leonard se définit à juste titre comme le seul touriste de La Havane: «Le seul touriste de La Havane tourne ses pensées vers son pays» (*Flowers for Hitler*).

Dans la chanson écrite douze ans plus tard sur ses expériences cubaines, *Field Commander Cohen*, il se décrit – sans la moindre

justification – comme:

notre principal espion
blessé au champ d'honneur
larguant de l'acide dans les soirées diplomatiques.

*... our most important spy
wounded in the line of duty
parachuting acid into diplomatic cocktail parties.*

Il commença également à travailler sur un nouveau roman intitulé *The Famous Havana Diary*.

Après deux années du nouveau régime, La Havane commençait déjà à se dégrader. Les vitres cassées n'avaient pas été remplacées aux fenêtres des bureaux du centre-ville, de l'herbe poussait dans les fissures du béton. Les grandes maisons coloniales des millionnaires étaient habitées par des paysans dont les chèvres broutaient paresseusement un chaume sec qui, même pour un botaniste averti, n'avait plus rien de commun avec le gazon d'antan. Mais en dépit de Castro qui avait interdit les prêteurs sur gages, fermé les casinos et bouclé les prostituées pour les envoyer se convertir, il y avait encore une vie nocturne à La Havane et beaucoup de femmes disponibles. Leonard ne fut pas long à les trouver. Il buvait jusqu'au petit matin à La Bodeguita del Medio, l'un des bars préférés d'Hemingway, puis reprenant sa routine de Montréal, New York ou Londres, il traînait dans les ruelles de la vieille ville, un carnet dans une poche, un couteau de chasse dans l'autre.

Lors d'une interview, un an plus tard, Leonard parle de son «intense curiosité envers la violence. Je voulais savoir ce que cela signifiait pour un homme de prendre les armes et de tuer d'autres hommes, et à quel point exactement cela m'attirait. C'est ce qui se rapproche le plus de la vérité. Je voulais tuer ou être tué⁴». Il n'eut guère d'occasions de faire usage de violence ni de tuer, mais dans la cité balnéaire de Varadero il réussit à se faire arrêter par une petite bande de soldats en vadrouille. Vêtu de son treillis, il fut pris pour un membre d'une force d'invasion américaine. Après avoir convaincu les Cubains de sa nationalité canadienne, de ses relations socialistes et de son soutien à l'indépendance de Cuba, il prit la pose en souriant auprès de deux de

ses ravisseurs, pour une photo qu'il conserva en souvenir.

En digne touriste, Leonard écrivait des cartes postales. Dans la carte adressée à Jack McClelland, il plaisanta sur le bel impact publicitaire que pourrait avoir sa disparition à Cuba. Il envoya aussi trois cartes à Irving Layton, dont une reproduction du *Cri* de Munch accompagnée d'une boutade sur un homme fuyant les cris de sa femme. Est-il possible qu'il soit question de ses relations avec Marianne, alors que c'était lui qui l'avait priée de le rejoindre à Montréal et qu'ils n'avaient pas vraiment rompu? Leonard s'employait davantage à fuir la vie domestique qu'à s'y impliquer. Il est tellement plus délicieux de se languir de quelqu'un que de vivre à ses côtés.

Le 15 avril, huit avions pilotés par des Cubains exilés aux États-Unis bombardèrent trois aérodromes cubains. Quelques jours plus tard, alors que Leonard était assis à son bureau près de la fenêtre de sa chambre d'hôtel à La Havane, il fut surpris par un coup frappé à la porte en pleine nuit. Dans le couloir, un homme vêtu d'un costume sombre l'informa que sa «présence était instamment requise à l'ambassade du Canada⁵». Leonard, toujours en treillis, accompagna le fonctionnaire; Field Commander Cohen venait enfin d'être appelé à l'action!

À l'ambassade, Leonard fut conduit dans le bureau du vice-consul. Celui-ci ne sembla guère impressionné de le voir. Il lui dit: «Ta mère s'inquiète beaucoup pour toi⁶.» En entendant parler des attentats à la bombe et de la guerre, Masha avait téléphoné à un cousin sénateur en le priant d'appeler l'ambassade de Cuba, de localiser Leonard et de le rapatrier. Sur le chemin de l'ambassade, Leonard avait imaginé toutes sortes de raisons pour justifier cette convocation. Celle-là n'en faisait pas partie. À vingt-six ans, il avait largement dépassé l'âge d'être tenu en laisse par sa mère, mais il n'avait plus l'âge de se déguiser et de jouer aux soldats de plomb non plus. L'inquiétude de Masha était légitime; la guerre n'avait rien de romantique pour celle qui avait soutenu et soigné son père, ancien combattant. Leonard choisit malgré tout de rester.

Le 17 avril 1961, le jour du débarquement à la baie des Cochons, il se trouvait à La Havane. De sa chambre d'hôtel, il put entendre des

tirs antiaériens et voir les troupes courir dans les rues. Il ne quitta pas la ville avant le 26 avril. Bien qu'il admirât les révolutionnaires et qu'il ait vu de nombreux Cubains heureux, il avait également remarqué les longues files d'attente de gens anxieux devant le siège de la police, attendant des nouvelles de leurs proches raflés par les forces castristes. Des artistes et des écrivains se trouvaient parmi eux. Rien n'était simple. «J'avais le sentiment de défendre l'île contre l'invasion américaine et de planifier l'invasion américaine en même temps, dit-il. J'étais derrière tout. Vous ne pouvez soupçonner la mégalomanie qui constituait ma vision en ces temps-là⁷» Leonard admet qu'il n'avait «aucune foi dans ses points de vue politiques, ils ne m'intéressaient pas, ils changeaient souvent. Je n'ai jamais été particulièrement intéressé par mes opinions, même à cet âge». Il était attiré par les idées communistes au même titre qu'il l'était «par la Bible aussi: j'ai toujours été attiré par les idées messianiques. La pensée d'une fraternité humaine m'a toujours séduit, celle d'une société compatissante, celle de gens vivant au nom de quelque chose de plus élevé que leur propre cupidité». Il était allé à Cuba convaincu «que le monde entier se déployait au bénéfice de mon observation et de mon enseignement⁸». Il avait accompli sa mission d'observation, il était temps de partir.

De très nombreux ressortissants étrangers s'étaient retrouvés à l'aéroport José Martí, à la recherche d'un siège sur l'un des rares avions en partance. Leonard passait d'une file d'attente à l'autre dans l'espoir de se procurer un billet. Alors qu'il se dirigeait vers la porte d'embarquement, il entendit son nom: il était attendu au bureau de la sécurité. Les autorités avaient fouillé son sac et trouvé la photo où il posait aux côtés des deux révolutionnaires. Ses cheveux noirs et sa peau mate pouvaient le faire passer pour un Cubain en fuite. Leonard fut conduit dans une arrière-salle et laissé à la garde d'un adolescent armé. Il essaya d'engager la conversation en expliquant qu'il était Canadien, mais en vain. Le garçon le regarda plaider sa cause avec ennui – le genre d'ennui qu'il aurait seulement pu dissiper en tirant sur quelqu'un. Leonard s'assit tranquillement et regarda par la fenêtre l'avion à bord duquel il était censé embarquer. Tout d'un coup, une

bagarre éclata sur la piste. Les gardes armés se précipitèrent sur le tarmac en oubliant, dans le feu de l'action, de verrouiller la porte. Leonard s'échappa en douceur et, marchant aussi tranquillement que possible, il se dirigea vers la porte d'embarquement, sortit à l'air libre sans être inquiété et monta dans l'avion.

* * *

De retour au Canada et en civil, Leonard passa moins d'une semaine à Montréal avant de repartir, pour Toronto cette fois. Irving Layton et lui avaient été invités à la Conférence canadienne des arts, le 4 mai. Leonard, rasé de frais, lut *The Spice-Box of Earth*. Trois semaines plus tard, au 599 de l'avenue Belmont, Masha présidait une fête donnée pour le lancement du livre – une concession de Leonard à sa mère, peut-être pour se faire pardonner de son escapade cubaine.

Ce n'était pas le modeste livre broché que Leonard avait initialement proposé à Jack McClelland mais un volume relié, élégant, contenant quatre-vingt-huit poèmes. Six poèmes datant du séjour de Leonard à l'université de Columbia avaient été publiés dans son magazine littéraire, *The Phoenix*. Le livre est dédié à la mémoire de son grand-père maternel, le rabbin Kline, et de sa grand-mère paternelle, Mme Lyon Cohen. Sur la jaquette figurent quelques lignes du critique littéraire Northrop Frye et du poète Douglas Lochhead. Le premier remarquait que la qualité poétique exceptionnelle avec laquelle l'auteur sublimait les faits divers des journaux grâce aux rythmes cristallins des chansons folkloriques n'était pas sans rappeler les balades macabres d'Auden, tout en restant parfaitement originale. Le second utilisait les adjectifs «fort, intense et masculin» pour qualifier le travail de Leonard et parlait de son «esprit querelleur et énergique». Au troisième paragraphe, la présentation de l'auteur semblait avoir été rédigée par Leonard, mais à la troisième personne. Il s'y dépeint sous un jour romantique, mentionnant le voyage à Cuba et l'année passée à écrire sur une île grecque, se citant, dans son registre habituel, mi-humoristique, mi-véridique: «Je ne devrais absolument pas être au Canada. J'appartiens à la Méditerranée. Mes ancêtres ont commis une grave erreur. Mais je me dois de garder mes

attaches à Montréal pour renouveler mon stock de névroses⁹.» Il est évident qu'il attache une grande importance à ses racines canadiennes. Il termine sur une pique inattendue à propos des nouvelles constructions qui envahissent ses rues préférées à Montréal. C'est certainement ironique. Leonard savait bien que son ancien quartier faisait face à des problèmes autrement plus graves, les grandes demeures étant devenues la cible des séparatistes francophones qui posaient des bombes dans les boîtes aux lettres. Mais Leonard adorait ces vieilles maisons victoriennes, et si, sur le moment, il considérait le changement avec amertume, il fallait mettre cela en relation avec son récent voyage à La Havane, où il s'était rendu compte que la vie postrévolutionnaire n'était pas moins désespérée que l'ancienne.

La position de Leonard sur l'échelle conservateur/progressiste était ambiguë. Un présentateur de la télévision canadienne, curieux de savoir où il se situait en tant qu'écrivain, lui demanda s'il se définissait comme un «poète moderne». Il répondit en esquivant la question: «Je préfère toujours utiliser le mot *écrivain* plutôt que *poète*. Le fait que les lignes que j'écris ne vont pas jusqu'au bord de la page ne fait pas de moi un poète. Je pense que cette qualité ne devrait être attribuée à un homme qu'au terme de son œuvre. Ce n'est que lorsqu'on considère l'ensemble de son travail qu'on peut alors véritablement juger s'il est ou non un poète.»

Profond, affirmé et très bien écrit, *The Spice-Box of Earth* est l'œuvre d'un poète de premier plan. Le titre fait référence aux coffrets de bois décorés et remplis d'épices parfumées utilisées pendant la cérémonie de la fin du chabbat, mais cette boîte à épices provient de la terre. Les poèmes dansent de part et d'autre de la frontière entre le sacré et les affaires de ce monde, l'éthéré et le charnel. Dans la pièce d'ouverture, «A Kite Is a Victim j», le poète est un homme doté d'un certain pouvoir, capable de sublimer le monde, mais son travail est soumis à des restrictions et à des contraintes. Tel un cerf-volant, il semble planer librement alors qu'il est accroché à sa ligne comme un poisson. Tout au long de l'ouvrage qui abonde en vergers, parcs et rivières, fleurs, poissons, oiseaux, insectes, le poète s'engage envers Dieu et la nature. Le meurtre d'un homme («If It Were Spring») est agrémenté

d'images bucoliques. «Beneath My Hand» compare les petits seins de Marianne au ventre des moineaux tombés du nid. Dans «Credo», les sauterelles qui s'envolent de l'endroit où deux amants viennent de faire l'amour font penser aux plaies d'Égypte de la Bible. Sexe et spiritualité se conjuguent dans plusieurs poèmes. Dans «Celebration», la jouissance ressentie durant une fellation évoque les dieux culbutés à terre lorsque Samson fracasse le temple.

Certains poèmes parlent des femmes qu'il a aimées – «I Long to Hold Some Lady» et «For Anne», inspirés par Georgianna Sherman, le second couvert d'éloges par les critiques – ou portent sur les anges, sur les épouses adultères de Salomon et sur une poupée sexuelle fabriquée pour un ancien roi («The Girl Toy»). Irving Layton, Marc Chagall et A. M. Klein figurent dans d'autres poèmes. Le père et les oncles de Leonard apparaissent dans «Priests 1957». L'un des trois poèmes inspirés par son défunt grand-père, «Lines from My Grandfather's Journal», clôt le livre par un texte en prose magistral. Le rabbin Kline était un érudit mystique, un saint homme, un homme de conviction. Leonard le considérait comme le juif idéal, une personne qui, contrairement à lui, ne se débattait pas dans les ambiguïtés qu'il dépeint dans «The Genius»:

Pour toi
Je serai un juif banquier... Pour toi
Je serai un juif de Broadway

*For you
I will be a banker Jew... For you
I will be a Broadway Jew*

Quant à lui, il ne savait pas trop quel genre de juif il était. Et pourtant, dans «Lines from My Grandfather's Journal», certains passages peuvent aussi bien s'appliquer à Leonard qu'à son grand-père:

«C'est assez bizarre qu'encore aujourd'hui la prière soit mon langage naturel... Le noir, la disparition du soleil me feront toujours peur. Me pousseront toujours à tenter des expériences... Ô faire tomber ces murailles par la musique... La désolation, ça veut dire qu'il n'y aura pas de corps à corps avec l'ange... Ne me laissez jamais parler à la

légère.»

Comme dans *Let Us Compare Mythologies*, quelques poèmes sont intitulés «Songs». Lorsque Leonard deviendra compositeur, il en reprendra des extraits pour en faire des chansons. Dans «Before the Story», les fans de sa musique reconnaîtront le roi David et Bethsabée sur le toit, tels qu'ils apparaissent dans la chanson *Hallelujah*. Dans «Cuckold's Song», ils repéreront *turning into gold* de la chanson *A Bunch of Lonesome Heroes*, et le poème «As The Mist Leaves No Scar» deviendra *True Love Leaves No Traces*.

La plupart des critiques de *The Spice-Box of Earth* furent très positives. Louis Dudek, qui, deux ans auparavant, avait mis Leonard au travail, applaudit le volume sans réserve. Selon Robert Weaver du *Toronto Daily Star*, Leonard était «probablement le meilleur jeune poète anglophone canadien de son temps¹⁰». Arnold Edinborough renchérit dans le *Canadian Churchman* en déclarant que Leonard avait ravi la couronne de meilleur poète du Canada à Irving Layton. Quelque temps plus tard, Stephen Scobie dans *The Canadian Encyclopaedia* décrivait le livre comme celui qui a établi sa réputation de poète lyrique. Il y eut quelques piques: David Bromige, dans *Canadian Literature*, avait quelques soucis avec le «style ampoulé» de Leonard, il estimait qu'il ferait mieux «d'écrire moins sur l'amour et d'y réfléchir davantage». Il concluait cependant que «les afflictions mentionnées pouvaient se soigner et que si Cohen débarrassait sa sensibilité de son "épaisse croûte de mots", il serait capable de s'exprimer comme peu de ses contemporains le pouvaient¹¹». La première édition du livre fut épuisée en trois mois.

Rétrospectivement, on peut s'étonner en constatant que ce livre important et réfléchi s'insère entre deux épisodes incongrus et quelque peu immatures. Juste avant la publication du livre, il y avait eu l'aventure de La Havane. Après sa sortie, Leonard traversa une histoire encore plus étrange et risquée impliquant un romancier Beat camé, une opération de sauvetage et une surdose d'opium.

Alexander Trocchi, un grand et fascinant Écossais d'origine italienne, était l'aîné de Leonard de neuf ans. Dans les années 1950, il avait emménagé dans un hôtel bon marché à Paris où il avait fondé la

revue littéraire *Merlin*, publié Sartre et Neruda, écrit des romans pornographiques et fait la jonction entre la Beat Generation et les situationnistes. Amateur de stupéfiants, il avait transformé sa dépendance à l'héroïne en performance dadaïste. Trocchi, selon les termes choisis par Leonard dans un poème, était un «drogué notoire». Il s'était installé à New York en 1956 – l'année même où Leonard s'était inscrit à Columbia – et il avait trouvé un travail de remorqueur sur le fleuve Hudson. Avant de prendre ses quartiers dans Alphabet City et de fonder l'Amphetamine University, il aimait passer ses nuits à Greenwich Village comme Leonard. «Trocchi et sa bande peignaient des morceaux de bois flotté avec des couleurs psychédéliques très saturées. Sous l'influence des amphétamines, ils coloraient avec ardeur les moindres détails», explique Barry Miles, auteur britannique et figure importante de la contre-culture des années 1960. Allen Ginsberg y emmena Norman Mailer parce que c'était vraiment un spectacle étonnant. Dans ces quartiers glauques et délabrés du Lower East Side, on aurait cru à un bombardement d'arcs-en-ciel. Trocchi appelait ces œuvres des «futiques» – futures antiquités. On comprend bien que Leonard fut séduit.

Au printemps 1961, toujours adepte de l'héroïne, Trocchi approvisionna une fille de seize ans. «Ce n'était pas un dealer mais il éprouvait ce besoin maladif, absurde, de convertir les gens à l'héroïne, explique Miles. C'était un crime passible de la peine de mort à New York. Trocchi fut arrêté. Pour éviter la chaise électrique, ou du moins une longue peine de prison, il s'enfuit. Selon Nancy Bacal, que Leonard avait présentée à Trocchi alors qu'elle réalisait une émission pour la CBC sur l'usage des drogues à Londres, «Alex était une personne bizarre, brillante, unique en son genre. Leonard l'adorait». Bien évidemment. Leonard s'arrangea pour lui faire passer la frontière canadienne et l'accueillit chez lui à Montréal. L'Écossais n'aimait pas arriver les mains vides; il avait donc apporté un peu d'opium et entrepris de le préparer sur le poêle de Leonard. Quand il eut fini, il lui tendit la casserole avec les restes. Il avait dû en laisser un peu trop. Quand ils sortirent pour aller manger, Leonard s'effondra en traversant la rue Sainte-Catherine. Il était devenu aveugle. Trocchi le

traîna à l'abri des voitures. Ils s'assirent sur le trottoir en attendant que Leonard revienne à lui. Il ne s'en tira pas trop mal. Leonard hébergea Trocchi pendant les quatre jours suivants, jusqu'à ce que quelqu'un – George Plimpton ou Norman Mailer, selon les sources – trouve de faux papiers qui permirent à Trocchi de quitter Montréal pour l'Écosse. Débarqué à Aberdeen, Trocchi continua son périple jusqu'à Londres où il s'inscrivit comme héroïnomane auprès du Service national de santé et put obtenir sa drogue en toute légalité.

Dans le poème «Alexander Trocchi, Public Junkie, Priez pour nous», qui apparaît dans son troisième recueil de poésie, *Flowers for Hitler*, Leonard parle du hors-la-loi qu'il a secouru:

Qui est plus pur
plus simple que toi?...
J'ai tendance à traînasser
dans le coma des journaux...
Je renonce à l'idée du bain de sang au Canada...
Tu t'actives
dans les bouges de la ville
à changer la Loi...
Ta pureté me pousse au travail.
Je dois retrouver la luxure et les microscopes

*Who is purer
more simple than you?...
I'm apt to loaf
in a coma of newspapers...
I abandon plans for bloodshed in Canada...
You are at work
in the bathrooms of the city
changing the Law...
Your purity drives me to work.
I must get back to lust and microscopes*

* * *

The Spice-Box of Earth, en dépit de sa qualité et de son succès, n'obtint pas le Prix littéraire du gouverneur général dans la catégorie Poésie. Selon Irving Layton, cela blessa Leonard. Le reste pouvait bien ne pas

aller comme il le souhaitait, mais à la condition qu'il soit encore le chouchou de la poésie canadienne. Heureusement, le Conseil des Arts du Canada vint à la rescousse avec une subvention de 1000\$. En août 1961, Leonard était de retour en Grèce pour écrire.

«C'était parfait pour travailler, explique Mort Rosengarten, qui passa deux mois chez Leonard à Hydra. Mais spécial: ni électricité, ni téléphone, ni eau. L'endroit était magnifique et, à l'époque, très économique, et donc idéal. Nous avons instauré une routine agréable: coucher vers 3 h du matin, lever à 6 h, travail jusqu'à midi. J'ai commencé à dessiner – c'était la première fois que je me mettais vraiment au dessin. J'avais étudié la sculpture, mais je n'avais jamais dessiné ou peint – et, Leonard m'ayant trouvé un sac de plâtre, j'ai pu réaliser quelques sculptures. À midi, descente à la plage, baignade, déjeuner au port et retour à la maison pour une sieste de quelques heures, et ainsi de suite. C'était vraiment bien, très plaisant et très productif. Leonard bossait dur. Mais je n'ai pas pu – personne n'aurait pu – conserver ce rythme très longtemps.»

Leonard était dopé par quantité de produits. Le Maxiton, de la dexamphétamine générique, lui plaisait bien: c'était un stimulant bien connu en dehors des milieux médicaux sous le nom d'«amphètes». Il avait aussi un faible pour son cher Mandrax, un sédatif mi-euphorisant, mi-aphrodisiaque, très en vogue au Royaume-Uni, qu'il utilisait pour contrecarrer les effets du Maxiton. C'était une combinaison idéale pour un écrivain assidu au travail; mieux encore, en Europe ils étaient en vente libre. Les réserves en cas de coup dur? Un triple cocktail: haschich, opium et acide (ce dernier était alors disponible en toute légalité en Europe et en Amérique du Nord).

«Du Mandrax, je peux comprendre, mais des amphètes? Vos chansons n'ont pas vraiment l'air de provenir d'une personne sous amphétamines.

— Eh bien, je suis si lent, mentalement et physiquement, que les amphètes m'amenaient à une cadence normale.

— Et l'acide et les produits psychédéliques?

— Oh, j'ai procédé à une étude très approfondie.

— Dans les livres, ou bien en avez-vous essayé quelques-uns?

— Bien sûr, j'en ai essayé beaucoup. Heureusement, mon organisme n'a pas supporté l'acide. Je rends hommage à mon estomac fragile qui m'a empêché de tomber dans une grave dépendance, même si j'ai continué à en prendre. L'usage en était très répandu. Assis sur ma terrasse en Grèce, j'enchaînais lestrips en espérant voir Dieu, mais en général, je finissais avec une très mauvaise gueule de bois. Comme tout le monde, j'ai plein d'histoires à raconter sur l'acide. À côté de la maison, il y avait une décharge qui se couvrait de milliers de marguerites au printemps, j'étais convaincu que j'avais une communion particulière avec les marguerites. J'avais l'impression qu'elles tournaient leurs petits visages jaunes vers moi chaque fois que je me mettais à chanter ou à les interpeller tendrement. Elles se tournaient vers moi en souriant.

— Y a-t-il une chanson de Leonard Cohen sous acide ou un poème?

— Mon roman *Beautiful Losers*. Un peu d'acide, et beaucoup d'amphètes.»

«Vous a-t-il parlé de l'inscription sur le mur? demande Marianne. C'était écrit avec de la peinture dorée: "Je change, je suis le même, je change, je suis le même, je change, je suis le même, je change, je suis le même." Je trouvais que c'était magnifique.» «Nous fumions beaucoup de haschich, se souvient Steve Sanfield, nous avons commencé à prendre du LSD et des psychotropes à des fins spirituelles plutôt que récréatives.» Il y avait une grande variété de voies à emprunter. Richard Vick, poète et musicien britannique qui a vécu sur l'île, explique: «L'hiver, à Hydra, il y avait toujours un chaman un peu bizarre qui faisait figure d'attraction locale en lisant les tarots et en pratiquant ce genre de choses.» Le *Yi King* et *Le Livre des morts tibétain* étaient très appréciés. George Lialios faisait également des recherches sur le bouddhisme et sur Jung.

Leonard continuait à jeûner, comme il l'avait fait à Montréal. Il considérait que le jeûne était une pratique spirituelle de purification. La discipline et l'état de conscience modifié qui s'ensuivaient lui plaisaient. Le jeûne l'aidait à se concentrer sur l'écriture mais recelait une trace de vanité; il restait mince avec un visage creusé et grave (les amphétamines y étaient aussi pour beaucoup). On aurait dit que Leonard avait besoin d'abnégation, de maîtrise de soi et d'éprouver

une sensation de faim. Dans *Beautiful Losers*, il allait écrire: «S'il te plaît, vide-moi, si je suis vide je peux recevoir, si je peux recevoir cela signifie que quelque chose vient d'en dehors de moi, et si ça vient d'en dehors de moi, je ne suis pas seul. Je ne peux endurer cette solitude. S'il te plaît, laisse-moi avoir faim... Demain je commence mon jeûne.» La faim dont il parle ici semble tout englober. Dans *The Spice-Box of Earth*, on peut lire «It Swings Jocko», une chanson be-bop adressée à sa bite. Il écrit:

J'ai envie d'avoir faim,
faim de manger,
d'aimer, de baiser

*I want to be hungry,
hungry for food,
for love, for flesh*

Si Leonard ne mangeait pas de viande, il se modérait moins quand il s'agissait de satisfaire son «goût pour la fréquentation des femmes et pour une amitié dans un registre sexuel¹²». Il suffisait de s'installer assez longtemps dans une taverne du port d'Hydra pour compiler le catalogue de qui avait couché avec qui, et de s'émerveiller de ce qu'en dépit des intrications, le sang n'ait pas coulé davantage. On doit rapporter l'histoire de cette expatriée qui fut si malheureuse lorsque Leonard prit le *ferry* qu'elle se jeta à la mer sans savoir nager. Celui qui plongea pour lui sauver la vie devint son nouvel amant. «Tout le monde allait avec tout le monde», dit Richard Vick. Leonard aussi, mais par rapport aux autres il était «généralement discret». Vick se rappelle qu'un soir au Kamini, il buvait avec sa copine et une amie lorsque Leonard et Marianne arrivèrent. Au cours de la soirée, il devint clair que ces deux femmes connaissaient Leonard intimement. Elles l'interpellèrent gentiment: «Tu sais, Leonard, nous n'étions pas amoureuses de toi.» «Eh bien, moi non plus», répondit-il tout aussi aimablement. «C'était le temps de l'innocence», fait remarquer Vick, mais ce n'était pas facile pour Marianne. «Bien sûr que c'était un homme à femmes, dit-elle. Et parfois, ça me rendait jalouse. Tout le monde voulait un peu de mon homme. Mais il avait choisi de vivre avec moi, je n'avais rien à craindre.» Cela ne l'empêchait pas de

s'inquiéter, mais elle n'était pas du genre à se plaindre. Elle l'aimait.

* * *

En mars 1962, deux ans après avoir quitté Londres pour Hydra, Leonard fit le voyage de retour et retrouva la pension de Mme Pullman à Hampstead. La maison Secker & Warburg avait accepté de publier le roman qu'il avait écrit chez elle et, à la demande de l'éditeur, il se déplaça à Londres pour les corrections. Pour celui qui disait que le processus d'écriture ressemblait à une «raclée» qui lui «arrachait le cœur», les coupes et les révisions d'un manuscrit qu'il croyait avoir fini se transformèrent en véritable torture. Dans une lettre à Irving Layton, il dit avoir l'impression de manipuler un «grand scalpel et de mettre un orchestre en pièces pour atteindre la ligne droite mélodique¹³». L'opération eut lieu et la douleur fut calmée avec du Mandrax et du haschich en alternance. Mais ce fut tout de même douloureux de revenir sur quelque chose dont il était satisfait. C'était comme si, enfermé dans une chambre avec un ancien amour, il ne voyait plus que les défauts de celle qu'autrefois il avait trouvée belle. Ses lettres étaient pleines de rêves sinistres, de panique, de dépression. À Londres, le plafond nuageux n'arrangeait rien. Le pub du roi William IV n'était pas la Bodeguita del Medio et Hampstead n'était pas Hydra. Il écrivit à Marianne pour lui dire à quel point il désirait la voir. Dans son roman, il avouait qu'il «avait besoin d'être seul afin qu'elle lui manque et qu'il puisse faire le point».

Comme lors de son dernier séjour à Londres, Leonard voyait Nancy Bacal qui avait quitté la maison des Pullman. Elle lui fit faire la connaissance d'un Afro-Caribéen originaire de Trinidad, Michael X. Comme Trocchi, Michael X était un homme à problèmes, compliqué et charismatique. «Il fascinait Leonard, dit Nancy Bacal. C'était un homme mystérieux à bien des égards. C'était un poète, un charmeur, un baratineur, un provocateur, quelqu'un de joyeux et merveilleux quoique potentiellement dangereux. Et Leonard était subjugué, moi aussi évidemment». Avant qu'il ne devienne l'amant de Nancy en 1962, Michael de Freitas, de son vrai nom, avait été un escroc au curriculum chargé: il avait servi d'homme de main à Peter Rachman,

propriétaire de taudis londoniens, si tristement impitoyable que son nom était entré dans le langage courant ^k. Au fil du temps, Michael de Freitas avait construit un petit empire basé sur les boîtes de nuit et la prostitution. Mais Michael X, le compagnon de Nancy Bacal, était devenu un militant pour les droits civiques, capable de faire le pont entre les communautés *underground* afro-caribéen-indo-pakistanaïses et la communauté hippie blanche. Ensemble, Michael et Nancy fondèrent le mouvement Black Power de Londres. Ils «bricolaient des tracts sur des photocopieurs avec la ferme intention de rendre le monde meilleur». Comme lors de ses séjours ultérieurs à Londres, Leonard fut amené à connaître Michael de «très près». Ils passaient leurs soirées dans les restaurants indiens à discuter interminablement d'art et de politique. Robert Hershorn se joignait à eux quand il était de passage.

En 1974, Leonard raconta à un journaliste que «Michael [lui] avait dit qu'il était tout à fait opposé à la distribution d'armes à feu aux Noirs des États-Unis. Il disait que ce serait une folie, qu'ils ne seraient jamais en mesure de résister. "Sérieusement, vous voudriez donner une poignée de fusils aux Noirs et les dresser contre des armées qui possèdent les munitions, les usines d'armement et les armes?" Il était même contre les couteaux. Il disait qu'il fallait se servir de ses dents parce que tout le monde en a. C'est comme ça qu'il voyait les choses. C'était une autre forme de subversion, une vision de la vie suffisamment saignante pour inculquer la peur des Noirs¹⁴». Leonard se souvient d'être allé chez Michael et de l'avoir complimenté pour un cocktail qu'il lui avait préparé. «Bon sang, comment est-ce que tu fais ça?» demanda Leonard. Et Michael de répondre: «Tu ne t'attends quand même pas à ce que je te le dise? Si tu connaissais les secrets de notre alimentation, tu aurais accès aux secrets de notre race, aux secrets de notre force.»

Selon Nancy Bacal, «on était dans l'ère de la transgression. Tout pouvait avoir une incidence politique. On ne savait jamais jusqu'où ça irait, à quel point c'était risqué, si ça servirait à quelque chose ou si c'était juste un nouvel épisode du Flower Power. Michael faisait partie de ces gens dont on ne savait jamais s'il blaguait ou s'il était sérieux –

cela le rendait fascinant, parce que dans la vie on ne peut pas vraiment distinguer ce qui est réel, pure invention ou simple rêve. Il vivait comme ça, carrément. Il rendait la vie passionnante ».

Un peu trop passionnante, à vrai dire. En 1967, lorsque les choses commencèrent à s'envenimer, Nancy Bacal quitta Michael. La même année, en vertu de la législation interr raciale [m](#) qui, à l'origine, était censée protéger les immigrants du racisme [en interdisant la discrimination et en faisant de la haine raciale un délit], son ancien compagnon fut la première personnalité noire emprisonnée en Grande-Bretagne pour incitation au meurtre à l'égard de toute femme noire qui serait vue en compagnie d'un Blanc. À sa sortie de prison, il se fit appeler Michael Abdul Malik et il fonda une antenne du British Black Power, installée dans un local du nord de Londres, soutenue et financée par des Blancs riches et célèbres. John Lennon et Yoko Ono vendirent leurs cheveux aux enchères. Lennon paya également la caution de Michael lorsqu'il fut arrêté pour meurtre. L'affaire s'était passée à Trinidad, son pays d'origine, où il était retourné pour fonder un nouveau groupe révolutionnaire. Deux membres de la communauté, dont la fille d'un homme politique britannique, avaient été retrouvés battus à mort. Ils auraient désobéi à l'ordre de Michael d'attaquer un poste de police.

À Londres, Michael X avait dit à Leonard – sans que l'on sache s'il s'agissait ou non d'une plaisanterie – qu'il avait l'intention de prendre le pouvoir à Trinidad et de nommer Leonard ministre du Tourisme dans la foulée. Un poste étrange pour Leonard, qui aurait fait un bien meilleur ministre de la Culture. «Je trouvais cela un peu bizarre, moi aussi, dit Nancy Bacal, mais pour je ne sais quelle raison, Leonard était enthousiaste.» En un sens, Michael X l'avait bien cerné; de son point de vue de militant révolutionnaire résident noir à Londres, Leonard restait un touriste, exactement comme à La Havane. «Je me souviens de leur poignée de main. Leonard fut très honoré et heureux, et il n'en fut plus question.» La fin de l'histoire survint en 1975 lorsque de Freitas/X/Malik fut exécuté par pendaison, pour meurtre. Le gouvernement de Trinidad ignora les appels à la clémence de personnalités provenant des États-Unis, du Royaume-Uni et du

Canada. Parmi eux se trouvaient Angela Davis, Dick Gregory, Judy Collins et Leonard Cohen.

* * *

En 1962, Leonard continua ses corrections chez Stella Pullman. Il resta à Londres aussi longtemps qu'il put le supporter – quatre mois, c'est-à-dire quatre semaines de plus que la première fois. Il n'avait pas tout à fait fini les révisions du roman, mais il avait bien avancé sur un nouveau recueil de poésie. L'été suivant, il était de nouveau à Hydra, où il reçut sa mère. Masha s'inquiétait encore de son garçon qui ne pouvait pas se débrouiller tout seul. Cette fois-ci, plutôt que de l'envoyer chercher par le consulat, elle décida d'aller voir sur place. Marianne et le petit Axel emménagèrent chez un ami le temps de sa visite. Masha avait rencontré Marianne à Montréal et savait qu'elle vivait avec Leonard, mais il allait de soi que sa mère n'aurait pas été à l'aise en présence de son fils et de sa petite amie scandinave et non juive. Abandonné d'une femme qui l'aimait – temporairement du moins, et avec sa complicité – et accaparé par une autre, Leonard était incapable d'écrire. Masha resta un mois. Quand elle fut partie, il retrouva avec joie et gratitude sa vie auprès de Marianne, du petit Axel et de son Olivetti et il termina le roman qu'il avait rebaptisé *The Mist Leaves No Scar, No Flesh So Perfect, Fields of Hair* et *The Perfect Juke-Box*, avant de se fixer sur *The Favourite Game*.

j NDT. «Un cerf-volant est une victime.»

k Rachman fit également la une des journaux en tant que propriétaire de la maison de Christine Keeler et Mandy Rice-Davies, les *call-girls* qui ont failli faire tomber le gouvernement britannique dans l'affaire Profumo en 1963.

l Nancy Bacal est en train d'écrire ses mémoires sur cette période, *A Different Story*.

m NDT. Législation interr raciale: *Britain's Race Relation Act*.

S'il te plaît, trouve-moi, j'ai presque trente ans

«Un biographe peut s'estimer heureux, écrit Virginia Woolf dans *Orlando*, s'il parvient à cerner six ou sept facettes d'une personnalité qui en compte pourtant des centaines.» Malheureusement, c'est assez juste. Écrire ses mémoires est plus facile, il suffit d'arborer son masque favori et de se camper devant un miroir. *The Favourite Game* est une autobiographie, ou plus exactement une sorte de biographie écrite simultanément par Leonard Cohen et par un écrivain anonyme. Le livre raconte le passage de l'enfance à l'âge adulte de Lawrence Breavman, son alter ego. Il lui ressemble, et même si son nom est différent, sa famille, ses amis, ses amantes sont semblables à ceux de Leonard. Il a les mêmes réactions face aux mêmes expériences, du moins c'est ce que Leonard voudrait que le lecteur pense. Même s'ils se veulent fictifs, les premiers romans sont souvent autobiographiques. Pour compliquer les choses, *The Favourite Game* n'est pas le premier roman de Leonard. Auparavant, il avait écrit *A Ballet of Lepers*, inédit, le *Famous Havana Diary*, inachevé, et toute une série de nouvelles autobiographiques restées dans les tiroirs, emboîtées les unes dans les autres comme des poupées russes et réfléchissant à l'infini l'image de Leonard Cohen grâce à un jeu de miroirs.

C'est un livre très bien écrit et très drôle, dans un style sombre, ironique, incisif, exubérant, érotique, lucide et taquin. L'histoire commence par des cicatrices: cicatrices de charme (oreille percée de son amoureuse), cicatrices de guerre (blessure de son père), cicatrices de bagarre de gamins qui se disputent sur le choix des accessoires pour un bonhomme de neige. Elle se termine par le souvenir indélébile du jeu favori de son enfance et de l'empreinte qu'un corps a laissée dans la neige. Au fil des pages, notre héros, passant de

l'autosuffisance à l'autodérision, encaisse la disparition de son père, les colonies de vacances juives, la synagogue, l'éveil de sa sexualité, le chômage, et ses premiers pas d'écrivain «noircissant des pages» – l'expression la plus couramment utilisée par Leonard pour décrire son travail. Au grand dépit de Leonard, les critiques assimilèrent l'ouvrage au rang des autobiographies et non des œuvres de fiction, mais le roman fournit malgré tout quelques indications bien utiles à une biographe épuisée par des recherches parfois vaines, et qui aimerait bien se reposer quelques heures dans le fauteuil confortable de sa tour d'ivoire.

La manière bien peu conventionnelle dont Leonard arrange les épisodes de sa «vie» s'apparente davantage à la trame d'un film qu'à celle d'un roman: un film d'art et d'essai, ou un film de potes dans lequel Breavman et Krantz, alias Leonard et Mort, incarnent «deux talmudistes qui s'enivrent de dialectique, quand bien même leurs discussions ne sont qu'une façon déguisée de parler d'amour». Quand il montre comment la vie l'a amené à devenir l'auteur de cette histoire, il présente cela comme une scène distincte, qu'il écrit et dirige, dont il joue le rôle principal et qu'il observe du dernier rang de la salle de cinéma, tout sourire, en exécutant à la perfection le coup de la boîte de pop-corn à la fille du siège voisin.

The Favourite Game parut en septembre 1963 en Grande-Bretagne chez Secker & Warburg, et aux États-Unis l'année suivante, chez Viking. Des deux côtés de l'Atlantique, les avis furent positifs. Aux États-Unis, le *Saturday Review* le qualifia de roman «rocambolesque et fantasmatique au langage extrêmement riche, sensible et drôle». *The Guardian*, au Royaume-Uni, parla «du chant du livre, d'une semi-autobiographie lyrique et expérimentale». Le roman eut droit à un article dans le supplément littéraire du *Times britannique* et à une critique brève mais élogieuse dans *Other New Novels*. Au Canada, Michael Ondaatje salua son «édition soignée, son style poétique elliptique» et le rapprocha du *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce¹. Quelques années plus tard, l'auteur T. F. Rigelhof le compara avec *Éloge des femmes mûres* de Stephen Vizinczey, le trouvant aussi «poignant, hilarant et érotique». Selon Rigelhof, ces deux romans

«étaient trop audacieux et débridés pour Jack McClelland²». Si l'éditeur canadien avait résisté avant de publier ce livre qui deviendrait une référence, ce n'est pas qu'il ait eu des goûts conservateurs. Selon Dennis Lee, qui a travaillé avec lui quelque temps, McClelland était un homme désinhibé, «une véritable nature sauvage, qui pouvait rivaliser avec certains des écrivains déchaînés qu'il publiait». Ses réticences se rapportaient davantage au genre qu'au contenu. C'était pour publier sa poésie qu'il s'était engagé personnellement et sans hésitation auprès de Leonard. Finalement, il fit paraître *The Favourite Game* sept ans après les Britanniques. Jusqu'alors, ce premier roman de Leonard n'avait été disponible qu'à l'importation au Canada.

Et puis la vie ramena Leonard à Montréal, selon une routine établie au début des années 1960. Marianne, qui demeurait à Hydra la plupart du temps, explique: «Il est reparti à Montréal parce qu'on avait besoin d'argent. Ce n'est pas qu'il en avait envie, mais il n'y avait pas d'autre solution.» Les chèques qui lui parvenaient s'élevaient rarement à plus de vingt dollars. Quand elle pouvait, elle l'aidait; elle avait mis sa maison en vente, accepté de faire des séances photo et, lorsque le dividende annuel d'un petit héritage lui parvint, elle paya l'ardoise du Katsikas. Leonard et Marianne dépensaient peu pour eux-mêmes, mais il y avait l'enfant à nourrir et à habiller. Alors, pour maintenir ce rêve d'écrivain vivant sur une île une année de plus, Leonard se démena à Montréal. Ça devenait de plus en plus difficile, et ça ne s'arrangea pas quand George Johnston et Charmian Clift, qui avaient montré l'exemple de cette vie à Leonard, quittèrent Hydra pour rentrer en Australie en 1964. Le dernier livre de Johnston, *My Brother Jack*, était un best-seller – le rêve de tous les écrivains expatriés pour en finir avec leurs problèmes financiers n Mais Johnston, aux alentours de la cinquantaine, était atteint de tuberculose. Il voulait rentrer chez lui pour se soigner et pour profiter de son succès.

Leonard, qui approchait de son trentième anniversaire, n'était déjà plus si jeune selon les critères des années 1960. Il s'acharnait à demander des subventions tout en acceptant des petits boulots. Il étudia la possibilité de céder les droits de *The Favourite Game* au

cinéma, mais ce n'est qu'en 2003 que Bernar Hébert, un cinéaste canadien, en tira un film bien plus conventionnel que le roman. Leonard contacta également un libraire de Montréal dans l'espoir de vendre ses manuscrits, cette fois avec plus de succès. C'est ainsi qu'en 1964, Marian Brown, directeur de Thomas Fisher Rare Book Library à l'Université de Toronto, commença sa collection de manuscrits de Cohen.

On aurait tort, toutefois, d'imaginer Leonard trimant dans sa ville natale, de gros nuages noirs s'amoncelant au-dessus de sa tête, sébile à la main. Même s'il avait souvent envie de s'échapper de Montréal, il s'y plaisait. Pour lui, la ville était l'équivalent du Dublin de Joyce. Il s'y immergeait en compagnie de ses amis. Et de ses amantes aussi. Leonard s'intéressait de plus en plus aux femmes, toujours plus nombreuses au fur et à mesure que grandissait sa célébrité, et elles le lui rendaient bien. Il avait trimé pendant des années pour écrire «le sonnet parfait pour séduire les filles», avant de réaliser qu'il lui suffisait de lever les yeux de ses pages noircies pour voir qu'elles étaient là à l'attendre³. Ce qui s'était passé à Hydra lui arrivait maintenant à Montréal. «C'était formidable, dit-il. C'était une période où tout le monde accordait à tout le monde ce qu'il voulait. Les femmes savaient ce que les hommes voulaient⁴.» Quant à savoir si cela dévalorisait ce qu'il voulait, lui, il répond: «Personne ne reçoit jamais vraiment tout ce que son appétit lui réclame. Ça n'a duré qu'un instant, avant le retour à la vieille rengaine. Je te donnerai ceci à condition que tu me donnes cela. Vous savez, le genre de marché: qu'est-ce que j'y gagne, qu'est-ce que t'y gagnes? Comme un contrat⁵.» Leonard n'aimait pas les contrats. Il n'en avait signé aucun chez McClelland, juste une poignée de main, un engagement sur l'honneur. Ce n'était pas une question de loyauté, mais un besoin de liberté, de contrôle, et une issue de secours.

Leonard avait loué un duplex meublé dans l'ouest de Montréal, un ancien relais de courses. Une fois de plus, Marianne avait pris l'avion pour le rejoindre. La maison n'était qu'à quelques pas de l'université. Quand il faisait chaud, il allait s'asseoir en face du pavillon des arts, la pelouse s'incurvait en pente douce, des gens jouaient de la guitare et

chantaient. C'est là qu'Erica Pomerance le rencontra pour la première fois. Comme la plupart des étudiants en arts de McGill, elle savait qui il était et se comptait parmi le «cercle d'admirateurs» qui l'entouraient sur la pelouse du campus ou parmi la petite coterie branchée du Bistro. Selon Pomerance, si vous cherchiez Leonard, «le Bistro était le premier endroit où aller».

Avec son comptoir de zinc en forme de fer à cheval, le menu sur l'ardoise et le miroir le long du mur, le café semblait avoir été transplanté depuis Paris. Sur un mur, Leonard avait griffonné un poème:

MARITA	MARITA
PLEASE FIND ME	S'IL TE PLAÎT TROUVE-MOI
I AM ALMOST 30	J'AI PRESQUE 30 ANS

«Marita», *Selected Poems 1956-1968*

Il avait écrit cela pour se venger de l'attitude dédaigneuse de Marita La Flèche, propriétaire d'une boutique de Montréal, qui, refusant ses avances, lui avait dit de revenir la voir quand il serait un homme. Des artistes, des intellectuels francophones et anglophones aimaient s'y retrouver pour parler tard dans la nuit, boire du vin rouge et fumer des cigarettes françaises. Le Bistro était leur lieu de rencontre préféré et, chaque soir, on pouvait y croiser Leonard, Irving Layton, Mort Rosengarten, Derek May, Robert Hershorn, le sculpteur Armand Vaillancourt et Pierre Trudeau, l'écrivain et professeur de droit socialiste qui deviendrait premier ministre du Canada. Son pardessus beige à la Humphrey Bogart deviendrait aussi célèbre que le légendaire imper bleu  de Leonard.

Ils avaient un autre repaire de prédilection, la 5e Dimension, un café folk club de la rue Bleury. La nuit où il fit la connaissance de Pomerance, Leonard était accompagné de Hershorn. Leonard lui confia qu'elle lui rappelait Freda Guttman, son ancienne petite amie de McGill. Selon Pomerance, «c'était vraiment un homme à femmes, doté d'une personnalité fascinante. Même avant d'avoir du succès en tant que chanteur, il avait une aura particulière. J'avais dix-huit ans et j'étais très impressionnée par ces gens-là, autant par leur allure – ils

s'habillaient en noir, sobrement – que par leurs sujets de discussion plus souvent culturels que politiques. Ils étaient brillants, si sûrs d'eux et de ce qu'ils voulaient, sans être polarisés sur un domaine en particulier, excepté la créativité et l'art. Pour la jeune fille que j'étais, ils représentaient un idéal, en particulier Leonard et Derek May. Leonard était la quintessence du *cool*».

Il lui fit la cour pendant quelque temps. «Il ne vous draguait pas de façon banale. Il jouait les idiots avec une grande décontraction. On éprouvait envers lui une sorte d'attraction spirituelle.» Il l'emmena avenue Belmont. «On pouvait le voir avec son père sur des photos de famille. On a fumé du hasch. Il a bien failli me séduire mais j'étais encore vierge, je me souviens d'avoir pensé que même si c'était tentant, pour ma première fois, je ne voulais pas d'un homme qui vivait avec une autre.» Elle faisait allusion à Marianne.

Leonard présenta la jeune femme à sa mère. «Une femme très attirante, assez forte, avec des cheveux argentés, élégante comme le sont les bourgeoises juives de Westmount», se souvient Pomerance, juive de Montréal elle aussi. «Elle avait gardé un pied dans la vieille Europe. Elle avait l'air d'une mère dominatrice, il me semble qu'elle était insatisfaite et qu'elle se serait volontiers immiscée dans la vie de Leonard. Il restait aussi insaisissable que le vif-argent, un esprit libre qui n'en faisait qu'à sa tête et qu'on ne pouvait attacher au premier piquet venu. Je crois qu'elle aurait voulu passer plus de temps avec lui, mais Leonard était un vrai courant d'air. Quand il en avait assez, il partait. Cependant, il est toujours resté proche d'elle.»

Lorsqu'elle se fut débarrassée de sa virginité, Pomerance ne résista pas longtemps au charme de Leonard. «Il m'emmenait dans tous les lieux qu'il avait l'habitude de fréquenter avec ses maîtresses, comme l'Hôtel de France, cet hôtel mal famé qui lui plaisait, au coin des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine. Parfois, nous allions nous balader dans les montagnes. À un moment donné, il m'a emmenée “chez lui”», c'est-à-dire là où il vivait avec Marianne. «C'est là que je l'ai entendu jouer de la guitare pour la première fois. On s'est assis pour fumer un peu, parce que Leonard était porté sur l'herbe et le hasch, et on a improvisé.» Pomerance jouait de la guitare et chantait. «Je me

rappelle que Leonard aimait le country.»

Leonard la présenta à Marianne. «Elle semblait si belle, si calme et si tranquille, dit Pomerance. Tout ce que je n'étais pas. Je crois qu'ils avaient un accord. Même s'il avait des relations occasionnelles avec d'autres femmes, il était évident que Marianne était son épouse, sa muse, la reine. Il lui témoignait un immense respect et ils semblaient être sur un pied d'égalité. Elle était superbe, chaleureuse et tolérante. Vous n'aviez pas l'impression qu'elle était jalouse, ni quoi que ce soit, mais je pense qu'elle encaissait pas mal de choses pour rester avec lui. Il avait ses humeurs, sa propre ligne de conduite et un grand besoin de liberté. Un jour, c'était son anniversaire, nous étions chez sa mère; il est resté couché sur son lit, une rose jaune sur la poitrine, impassible comme un Bouddha, inviolable, intouchable, inaccessible.»

«Il n'y avait rien à obtenir de lui qu'il n'ait décidé de vous donner sur le moment. Il n'essayait pas de combler les silences par des bavardages. Tout ce qu'il faisait devait être important. On aurait dit que le temps était suspendu ou que, pour lui, il se déroulait à un rythme différent. Il ne courait pas après les journalistes, après la notoriété. Son magnétisme créait un sillage qui attirait les gens. Pour moi, c'était un modèle de créativité et de liberté ^p.»

Leonard n'arrêtait pas d'écrire, de noircir des pages, de remplir des cahiers. À la suite du succès de *The Spice-Box of Earth*, il travaillait sur un nouveau recueil de poésie qui devait s'intituler *Opium and Hitler*. Il envoya le manuscrit à Jack McClelland qui désapprouva le titre et, à en juger par la longue correspondance entre eux, ne sembla pas totalement convaincu par le contenu. Michael Ondaatje, publié par McClelland également, prétend que l'éditeur «n'était pas certain que Cohen soit un génie mais c'était une possibilité, et il était ravi de le présenter au public comme tel⁶».

Ç'aurait pu être une position confortable pour Leonard, capable de recueillir un flot de louanges en haussant modestement les épaules. Mais Jack McClelland pouvait être autrement plus critique lorsqu'il s'adressait à lui directement. Il lui confirma qu'il publierait son livre de toute façon puisque après tout, lui écrivit-il, «tu es Leonard Cohen⁷». C'est à bien des égards à l'opposé de ce que lui dirait vingt

ans plus tard le directeur de sa maison de disques américaine après avoir entendu son septième album: «Leonard, on sait que tu es génial, mais on n'est pas sûrs que tu sois bon», avant de refuser de sortir le disque⁸.

Dans sa réponse à McClelland, Leonard s'abstint de faire preuve de son humour habituel et d'émettre toute fanfaronnade. Il était en colère, sincère et sûr de lui. Son livre serait «un chef-d'œuvre». Oui, il aurait pu écrire une autre *Spice-Box* et faire plaisir à tout le monde, lui compris, car il n'avait rien contre les commentaires flatteurs. Mais il avait évolué. «Je n'ai jamais écrit facilement. La plupart du temps, je déteste le processus. Essayez de comprendre que je n'ai jamais pu m'offrir le luxe de choisir le genre de livres ou de poèmes que je voulais écrire, ou le genre de femmes que je pouvais aimer, ou le genre de vie que je pouvais mener⁹.»

Leonard insista pour conserver le titre. «Il s'adresse, écrit-il, aux adolescents mal en point qui composent mon public¹⁰.» Mais Leonard pouvait se montrer pragmatique s'il le fallait. Il accepta donc bon nombre des révisions réclamées par McClelland: «Je peux tailler un peu ici et là, tant que je ne touche pas à l'os¹¹.» Pour finir, il lui fit parvenir cinquante nouveaux poèmes, il changea le titre pour *Flowers for Hitler*, et supprima la dédicace controversée:

Avec mépris, amour, nausée et, par-dessus tout,
un esprit communautaire paralysé
je dédie ce livre
aux professeurs, médecins et chefs de la génération de mes
parents:

LA GÉNÉRATION DACHAU

*With scorn, love, nausea, and above all,
a paralysing sense of community
this book is dedicated
to the teachers, doctors, leaders of my parents' time:
THE DACHAU GENERATION*

Ce sobriquet amer venait du poème que Leonard avait écrit à Alexander Trocchi, son ami, «drogué notoire», dans lequel Leonard présentait des excuses pour sa propre incapacité à souscrire à une telle

attitude:

... J'ai tendance à me laisser distraire.
par la désapprobation des oncles
à l'égard de ma trahison
envers la confection pour hommes.
Je me retrouve...
à demander conseil
à la génération Dachau.

*... I tend to get distracted...
by Uncle's disapproval
of my treachery
to the men's clothing industry.
I find myself...
taking advice
from the Dachau generation...*

À la sortie de *The Favourite Game*, Leonard avait déjà fait face à la réprobation de ses oncles, mécontents, selon lui, parce qu'il les avait accusés de trahir le nom sacerdotal de Cohen en se consacrant entièrement à leur réussite financière. (Les oncles n'avaient pas davantage apprécié qu'il s'étende sur le séjour de Masha à hôpital psychiatrique.)

Le livre ne fut donc pas dédié à la génération Dachau, mais à Marianne. La «NOTE SUR LE TITRE» fut, comme la dédicace d'origine, écrite sous forme de poème:

Un
peu plus tôt
ce livre se serait intitulé
DU SOLEIL POUR NAPOLÉON
et plus tôt encore il aurait pu s'appeler
DES MURAILLES POUR GENGIS KHAN

A
*while ago
this book would have been called
SUNSHINE FOR NAPOLEON
and earlier still it would have been called
WALLS FOR GENGHIS KHAN*

À son tour, McClelland céda à quelques exigences de Leonard. Il renonça en particulier au projet de couverture dont l'illustration montrait le visage de Leonard incrusté dans le corps d'une femme nue. En septembre 1964, dans une longue lettre cuisante, Leonard écrivait: «Personne n'achètera jamais un livre avec une couverture où mon visage remplace les seins sur un corps de femme. L'image est choquante, sale, dans le pire sens du terme. Elle n'a ni la franchise d'un film cochon, ni la fantaisie d'une carte postale érotique, ni l'énergie du véritable humour surréaliste.» Il ajoutait qu'il ne reviendrait pas au Canada pour la promotion du livre. «J'aurais absolument honte de me tenir à proximité d'une pile d'ouvrages de ce genre lors d'un cocktail... Alors, oublions toute l'affaire. Tu n'as jamais aimé le livre de toute façon¹².»

Flowers for Hitler fut publié à l'automne 1964. La jaquette, avec une illustration différente, contenait l'extrait d'une lettre de Leonard à McClelland. «Ce livre me fait passer du monde des étoiles montantes de la poésie au tas de fumier où pataugent les écrivains de premier plan. Ce n'est pas ce que j'avais prévu. J'ai adoré les tendres commentaires sur *Spice-Box*, mais ils m'ont un peu embarrassé. *Hitler* ne pourra pas recevoir le même accueil dans les journaux. Trop novateur, les gens vont le trouver un peu court, ils penseront que je me répète, que j'ai perdu la main. Moi, je dis que jamais il n'y a eu un livre de ce genre au Canada, ni en prose, ni en vers. Tout ce que je demande, c'est qu'il puisse arriver dans les mains de ma génération où il sera reconnu.»

Dans *Flowers for Hitler*, Leonard reprend les thèmes du sexe, de la violence, du meurtre et de l'Holocauste, qu'il avait déjà explorés dans ses deux premiers recueils de poésie et dans les chansons jouées lors de soirées entre amis. Le style en est néanmoins différent. Le langage plus libre et plus contemporain accentue la sincérité de la noirceur et de la torture qu'il portait en lui et de son amour pour Marianne et pour Irving Layton. En exergue, Leonard avait choisi les mots de Primo Levi, survivant des camps: «Faites en sorte de ne pas subir dans vos maisons ce qui nous est infligé ici.» Il ne s'agit pas d'une mise en garde contre l'éventualité que l'histoire se répète, mais d'un

avertissement: l'histoire n'est pas quelque chose de figé dans un autre lieu et en un autre temps, elle est la nature même de l'humanité.

Dans un entretien publié en 1967 dans le journal étudiant de l'Université de Colombie-Britannique, *The Ubyyssey*, Leonard fait référence à Levi: «À quoi bon une solution politique si, dans les foyers, supplices et mutilations perdurent? *Flowers for Hitler* amène les camps de concentration dans nos salles de séjour pour dire: “Voilà ce que nous nous faisons les uns aux autres.” Nous proscrivons le génocide, les camps et les chambres à gaz, mais si un homme quitte sa femme ou si des époux font preuve de cruauté l'un envers l'autre, alors cette cruauté ressurgira pour peu que les circonstances politiques s'y prêtent, c'est déjà arrivé. Il est inutile de nier la puissance du Mal. Le fait est que nous succombons tous à des pensées lubriques, à des pensées diaboliques, à des fantasmes d'actes de torture¹³.»

Sandra Djwa, professeur de littérature, demanda alors à Leonard s'il n'exploitait pas la même veine que William Burroughs, Günter Grass ou Jean-Paul Sartre dans *La Nausée*. Il répondit: «Ce qui me distingue de ces écrivains, c'est que je soutiens que la solution est dans la transe. Si seulement les gens s'autorisaient à planer, ils seraient capables de faire face à la présence du mal. Un homme qui se limite à une banale introspection et se contente de réciter avec Norman Vincent Peale: “Sois meilleur, sois bon”, ne peut goûter cette saveur de folie. Il ne s'éclate pas, ne lâche pas prise, ne sait pas ce que ça fait de se sentir comme l'égal d'un dieu. Pour lui, toutes les histoires sur la sainteté et le corps en tant que temple de l'esprit n'ont pas de sens... Sartre, il n'a jamais perdu la tête. La seule chose qui intéresse les gens en ce moment, c'est de se défoncer à mort. Voilà ce qui rend l'écriture de schizophrènes dans mon genre nécessaire¹⁴.»

C'était une curieuse réponse, aussi mégalomane que démente, peut-être plus *new age* qu'anti-*new age*, et patinée de sagesse antique. Ou alors, il était défoncé. Visiblement, Leonard estimait que *Flowers for Hitler* était un livre important. Il choisira la moitié de son contenu pour l'anthologie *Selected Poems* en 1968. Cependant, s'il s'était attendu sincèrement à ce que le livre, trop provocateur pour les gens de lettres, le dépouille de son statut «d'étoile montante de la poésie», il

a dû être déstabilisé par l'accueil positif qui lui fut fait. Pour Milton Wilson, critique du *Toronto Quarterly*, Leonard Cohen était «potentiellement l'écrivain le plus important de la poésie canadienne depuis 1950». Il ajoutait: «[...] non seulement le plus talentueux, mais aussi, je suppose, le plus décidé à développer son talent en vrai professionnel¹⁵.» (Cette déclaration s'avéra prémonitoire, puisqu'en 1972, le poème «New Step» serait mis en scène sous la forme d'un ballet et présenté sur les ondes de CBC TV. Un autre, «Queen Victoria and Me», deviendrait en 1973 l'une des pièces de l'album *Live Songs*.)

Flowers for Hitler ne contribua guère à améliorer les relations de Leonard avec l'*establishment* juif de Montréal, ni avec ses oncles probablement. En décembre 1963, au cours d'une intervention intitulée «Solitude et histoire» donnée lors d'un colloque sur l'avenir du judaïsme au Canada, il fustigea cette communauté juive, l'accusant de délaisser le spirituel au profit du matériel. Comme il l'écrivait dans *The Favourite Game*, les hommes semblables à ses oncles, ceux qui occupaient les premiers bancs de la synagogue, étaient trop accaparés par leurs affaires. Leur pratique religieuse n'était plus qu'une mascarade. «Ils ne croyaient plus à leur sacerdoce. Ils ne semblaient pas se rendre compte de la fragilité des cérémonies. Ils y participaient à l'aveuglette, comme si elles allaient durer éternellement... Leur légitimité était douteuse parce qu'elle était fondée sur l'héritage plutôt que sur la création face à l'anéantissement, moment après moment.»

Devant l'assemblée de la Bibliothèque publique juive de Montréal, Leonard déclara que les hommes d'affaires avaient transformé leur communauté religieuse en entreprise. Par «peur d'être isolés», ils avaient recherché la sécurité dans la finance, négligeant les érudits et les sages, les artistes et les prophètes de leur peuple. «Les juifs doivent survivre dans leur solitude en tant que témoins, leur dit-il. Les juifs sont les témoins du monothéisme et ils doivent continuer à le proclamer.» La voix de A. M. Klein, grand poète juif canadien, ami de Layton et admiré par Leonard, s'était tu – maladie mentale, tentative de suicide et hospitalisation avaient ruiné ses capacités. Il revenait donc aux jeunes écrivains et artistes juifs de prendre leurs responsabilités et de devenir des témoins et des prophètes solitaires.

Son acte d'accusation fit la première page du *Canadian Jewish Chronicle* sous le titre «Le poète et romancier affirme que le judaïsme a été trahi». La controverse prit une ampleur nationale. Deux mois plus tard, à Vancouver, dans le cadre d'une tournée de lectures dans l'ouest du Canada – la présentation de Leonard au Manitoba fut accompagnée d'une performance de jazz du guitariste Lenny Breau et de son groupe, comme au Dunn's Birdland –, Leonard prit la parole au centre communautaire juif de l'Université de Colombie-Britannique. Loin de se récuser, il parla de son travail d'une façon surexcitée, presque forcenée. Il annonça qu'il envisageait de se retirer du monde pour se consacrer à l'écriture d'une liturgie confessionnelle qui prendrait la forme d'un nouveau roman.

À Montréal, la neige tombait plus épaisse que jamais. Le froid de l'hiver était rude et vous transperçait. Leonard se dirigea vers son sanctuaire préféré, le Bistro. Et c'est là, par une nuit glaciale, qu'il rencontra Suzanne.



Suzanne Verdal porte de longs cheveux noirs, des jupes amples et des chaussons de danse. Depuis des années, elle mène une vie nomade dans une roulotte en bois – avec des chats et des jardinières de géraniums – qui semble sortir d'un conte de fées. Construite spécialement pour elle dans les années 1990 et remorquée par un fourgon, elle est actuellement remise à Santa Monica, en Californie. Suzanne est devenue massothérapeute et écrit son autobiographie.

Quand elle rencontra Leonard, au début des années 1960, Suzanne avait dix-sept ans. Discrète, tout juste sortie «d'un pensionnat de l'Ontario, rêvant de bohème», elle fréquentait les galeries d'art et les cafés, «observant les gens et prenant des notes. Il y avait toujours un jeune artiste de passage avec qui avoir de longues discussions sur l'art ou la politique». Suzanne écrivait de la poésie mais elle était surtout douée pour la danse. Elle occupait deux emplois pour payer ses cours de danse, et la nuit elle allait au Vieux Moulin, l'une des boîtes de nuit fréquentées par Leonard et ses amis. On y jouait du jazz tandis que les Montréalais buvaient et dansaient. Une nuit, sur la piste de danse, elle

rencontra un homme d'une beauté remarquable – cheveux longs, barbu, de quinze ans son aîné. C'était Armand Vaillancourt, ami de Leonard, sculpteur québécois d'une certaine renommée. Suzanne et Vaillancourt devinrent partenaires de danse, amants, puis parents d'une petite fille. Ils vivaient dans l'atelier de Vaillancourt, une «cabane en bois mal isolée», rue Bleury.

Suzanne rencontra Leonard pour la première fois au Bistro. Elle l'y avait vu à plusieurs reprises, assis avec Marianne à une petite table sous le grand miroir. Suzanne ne se souvient pas de quoi ils parlèrent, «les regards échangés étaient plus importants que nos conversations. Il s'agissait d'un contact intime qui atteignait les tréfonds de mon être. Nous assistions ensemble aux scènes magiques qui se déroulaient à l'époque, nous avions l'impression d'être sur la même longueur d'onde».

Elle avait signé son premier contrat de danseuse professionnelle à dix-huit ans. Après avoir passé un été à étudier avec Martha Graham à New York, elle avait lancé sa propre compagnie à Montréal, travaillant «sur la musique expérimentale de John Cage ou d'Edgar Varèse». Elle s'était produite à l'école des Beaux-Arts, à l'Association espagnole où on jouait du flamenco toute la nuit, et à la télévision. Elle commençait à établir sa réputation de danseuse et de chorégraphe d'avant-garde. Erica Pomerance dit que Suzanne était fantastique, l'une des icônes de ce milieu artistique au même titre que Leonard. Elle avait créé un style original qui associait des influences classiques, modernes et traditionnelles et qui incarnait la bohème *new age*. Elle s'habillait dans le même esprit, confectionnant ses propres vêtements à partir de soies, de brocarts ou d'anciennes tentures qu'elle trouvait dans les rebuts de l'Armée du Salut de la rue Notre-Dame.

Lorsque sa relation avec Vaillancourt prit fin, Suzanne commença à faire de longues promenades le long du fleuve Saint-Laurent. «J'adorais les énormes bateaux à quai, l'odeur des grands voyages. J'étais à l'écoute du bruit des trains de marchandises au ralenti, si envoûtant et, en quelque sorte, apaisant. J'admirais les bâtiments vieux de plusieurs siècles, les silos à grains.» Elle s'installa dans un appartement situé dans un grand immeuble délabré, prenant

l'initiative, disait-elle, «d'investir le Vieux Montréal». Aujourd'hui, ce quartier est à la mode. L'immeuble des années 1850 à moitié abandonné dans lequel elle vivait avec son enfant est devenu un hôtel à 300\$ la chambre. Au milieu des années 1960, les seuls autres occupants étaient «un couple de personnes âgées et une vieille Anglaise avec son chat». Le bâtiment puait le vieux tabac à pipe. Les beaux planchers bien patinés étaient tout affaissés, il y avait des vitraux. Suzanne trouvait les lieux «absolument magnifiques, très stimulants».

Quelques cafés-restaurants se trouvaient à proximité, et des amis lui rendaient visite. Suzanne servait du «thé au jasmin de la marque Constant Comment, des petites mandarines et des litchis achetés au quartier chinois» tout proche. «Philippe Gingras m'a écrit un bel hommage bien avant Leonard, dans *Quebec Underground*. Quand Philippe arrivait, j'allumais une bougie pour invoquer l'Esprit de la poésie – j'appelais la flamme Anastasia, ne me demandez pas pourquoi.» Elle reproduisait la même cérémonie lors des visites de Leonard. «Je suis certaine qu'il observait ce petit rituel chaque fois que nous nous asseyions pour prendre le thé, c'était un moment ésotérique, pénétrant, je conviais l'Esprit de la poésie et de la conversation de qualité.» Ils se baladaient en silence dans le Vieux Montréal, «le clic de ses bottes et le bruit de mes chaussures à l'unisson», ils descendaient jusqu'au fleuve, en contrebas de Notre-Dame-de-Bon-Secours où les marins recevaient la bénédiction avant de prendre la mer et où la Vierge, ceinte d'un halo d'étoiles, tendait les bras par-dessus le port.

«Nous étions absolument sur la même longueur d'onde. C'était un tel plaisir, on pouvait presque s'entendre penser. J'étais sensible à son côté philosophique et réfléchi qu'il semblait aussi reconnaître en moi. Il devait prendre un grand plaisir à voir en moi une sorte de chrysalide se métamorphoser en artiste.» Leonard avait dix ans de plus que Suzanne. Une nuit, il resta chez elle. «Même s'il était très séduisant, nous n'avons pas couché ensemble. Je ne voulais pas tout gâcher et troubler la pureté, le respect que j'éprouvais pour nos relations, pour lui et pour moi.»

Suzanne quitta Montréal pour San Francisco en août 1967. C'est là qu'elle apprit d'un ami commun que Leonard avait écrit un poème à son sujet, intitulé «Suzanne». Quelque temps plus tard, elle découvrit la chanson sur le disque de Judy Collins. En entendant les paroles, elle eut l'impression que son intimité avait été examinée à la loupe, puis exhibée à son insu. À son retour à Montréal, Suzanne était devenue célèbre, non comme danseuse, chorégraphe ou artiste, mais en tant que muse d'une chanson dont tout le monde parlait.

Suzanne inspira d'autres artistes, mais rien d'aussi iconique et omniprésent. Si la chanson était restée un poème, quelque chose d'assez bohème, sa façon de penser aurait pu rester bienveillante, mais les choses avaient pris un aspect commercial dont elle n'avait pas profité. Cette chanson qui portait son nom n'avait pas servi sa carrière, contrairement à celle de Leonard. En outre, là où Suzanne avait vu de l'intimité, il n'y avait plus que distance. Leonard était passé à autre chose.

Dans un documentaire de la CBC sur Suzanne Verdal diffusé en 2006, Edward Palumbo, professeur de littérature, précise le rôle de la muse: «Dans le cas de Suzanne, je crois qu'elle était irremplaçable. Dans la mythologie, la muse est d'ailleurs plus importante que le poète, elle est la source de l'inspiration. Est-ce que la muse peut revendiquer une autre place? Non¹⁶.»

Jung affirmait que la muse était l'anima du poète, son image inconsciente du féminin. Leonard ne voyait que lui-même dans le miroir que lui tendait Suzanne. Allan Showalter ^q, psychiatre, explique: «La tâche principale d'une muse est de révéler à l'artiste son aspect féminin, qui, sans cela, resterait invisible, et de servir d'écran à ses projections. Un artiste ne se réalise pas grâce aux qualités intrinsèques de ses intérêts romantiques mais par son propre archétype féminin. De ce fait, si les projections de l'artiste dominent ou remplacent les qualités propres de la muse, l'âme de la muse se dissout.»

Les relations entre un artiste et sa muse sont toujours à sens unique. Les photographes «volent» l'âme de leurs modèles, les romanciers dressent sans vergogne les portraits des membres de leur famille et de

leurs amis. En poète, Leonard transpose la Suzanne en chair et en os en une Suzanne métaphysique, presque un ange. Il la sépare en deux parties, charnelle et spirituelle, qu'il réassemble pour créer une figure parfaite, comme un magicien. En tant que compositeur, il conçoit une mélodie surnaturelle, intime et ineffable à la fois. «Suzanne» est une chanson insaisissable, en apesanteur. Les grandes chansons, celles que nous écoutons encore et encore, sont des mystères. Nous y cherchons non pas l'abandon et la consolation – bien qu'on trouve du réconfort dans «Suzanne» – mais ce qui nous échappe, un je-ne-sais-quoi caché qui nous hante et nous retient.

Les journalistes ne cessant de l'interroger à ce sujet, Leonard a souvent parlé de la chanson et de sa muse au fil des ans. Dans les notes d'accompagnements de *Greatest Hits*, sorti en 1975, Leonard écrit: «Les choses se sont passées exactement comme elles ont été racontées. C'était la femme d'un homme que je connaissais. Son hospitalité était irréprochable.» En 1979, il explicitait pour le cinéaste Harry Rasky: «Une de mes amies, qui s'appelait Suzanne, m'a invité chez elle, près du fleuve... Aucune sensualité n'a compromis la pureté de l'aventure. Cette chanson est quasiment un reportage. Pourtant, je l'avais commencée bien avant. Et c'est comme s'il avait fallu que Suzanne me tende la main pour que la chanson puisse germer.» Dans un entretien de 1993, il généralise: «Il y a souvent dans ma vie des personnes que je peux identifier et en qui je puise un immense réconfort, une forme de nourriture... sans qui rien de tout cela ne serait arrivé¹⁷.»

Il en parla encore plus longuement en 1994, dans un entretien diffusé par la BBC. «La chanson était déjà en chantier, les accords de guitare déjà posés, quand le prénom d'une femme s'est introduit dans les paroles. Je savais qu'il s'agissait d'une chanson sur Montréal, elle venait de ce paysage que j'aime beaucoup, le port et le front de mer, l'église des marins, Notre-Dame-de-Bon-Secours qui surplombe le fleuve... Je connaissais le panorama.» Dans ce décor, «l'image de la femme d'un de mes amis s'est imposée. À l'époque, il y avait à Montréal un couple sensationnel, tous les hommes étaient amoureux de Suzanne Vaillancourt, et toutes les femmes étaient amoureuses

d'Armand Vaillancourt. Mais personne n'aurait pensé s'immiscer entre eux. En tant que couple, ils étaient inviolables. Je l'ai rencontrée par hasard un soir, et elle m'a invité chez elle, au bord du fleuve... Elle m'a servi du thé Constant Comment, qui contient de petits morceaux de zeste d'orange. Des bateaux passaient et j'ai touché son corps parfait avec mon esprit, parce que dans ces circonstances il n'y avait aucun autre moyen de l'atteindre. Alors, elle m'a inspiré le titre de la chanson¹⁸». Récemment, il en parlait «comme d'une sorte de porte que je dois ouvrir avec précaution. Sinon ce qui se trouve au-delà reste inaccessible. Il ne s'agit pas d'une femme en particulier mais du début d'une autre vie, ma vie d'errance et de solitude à Montréal¹⁹».

Dans une lettre qui fait suite à notre entretien, Suzanne ajoute: «Leonard a déclaré publiquement qu'il n'avait pas essayé de me séduire. Il oublie de dire que, bien plus tard, alors qu'il était déjà célèbre, j'ai eu l'occasion de lui rendre visite dans un hôtel à l'est de la rue Saint-Laurent. J'étais de retour de voyage et je voulais le saluer. Il a clairement exprimé un désir d'intimité physique, mais j'ai refusé. Je tenais à la pureté de notre liaison. Si nous avions eu des relations sexuelles, il me semble que les vibrations qui nous avaient inspirés en auraient été modifiées. En ce qui me concerne, il s'agissait d'une connexion de l'âme.»

«J'ai lu quelque part que nous ne sommes pas les auteurs de nos pensées, elles surgissent spontanément et, une fraction de seconde plus tard, nous en prenons possession. En ce sens, personne n'a de pensée originale. Les pensées originales surgissent et nous les revendiquons. Donc, «Suzanne» ou «So Long», «Marianne» ou «Sisters of Mercy» ne sont pas vraiment des chansons qui parlent de femmes que vous avez connues?

— Einstein était assez modeste pour dire que la théorie de la relativité lui était venue d'ailleurs. Nous aimons à penser que nous inventons ces choses, mais en fait elles se présentent à nous puis nous les présentons comme nôtres.

— Êtes-vous toujours en contact avec ces femmes qui ont inspiré vos chansons?

— À l'exception de Suzanne Vaillancourt que je n'ai pas vue au cours des trente dernières années, oui, je suis resté en contact avec la plupart



Leonard continua ses expériences avec l'acide. Aviva Layton raconte: «J'ai eu mon premier et dernier *trip* à l'acide en 1964, dans l'appartement de Leonard à Montréal. Il m'en avait donné sur un bout de mouchoir blanc. Leonard était resté à mes côtés toute la journée, ce qui était très généreux de sa part parce qu'il n'y a rien de plus ennuyeux que de s'asseoir auprès de quelqu'un qui plane à l'acide.» Trois semaines plus tard, chez les Layton, il fit de même pour Irving. Irving s'était toujours refusé à prendre de la drogue. «L'acide ne me fera rien, je vis déjà dans un monde halluciné», fit-il. Mais il se laissa persuader, et Leonard lui en donna sur un peu de papier buvard. Pendant près d'une heure, ils restèrent assis. Régulièrement Irving disait: «Tu vois, il ne se passe rien.» Puis la drogue commença à agir. «Leonard vit Irving fixer les bibliothèques, il lui dit: "Qu'est-ce que tu regardes?" "Tous les livres sortent un par un et s'inclinent devant moi, chaque livre." Nous en avons plein, un mur entier, chaque volume sortait faire une révérence à Irving, puis ils se sont tous inclinés devant le portrait de sa mère.» Irving n'a jamais voulu admettre que la drogue lui avait fait de l'effet. Cela, déclara-t-il à Leonard, était sa «vie normale».

En octobre 1964, après que Leonard eut reçu le Prix littéraire du Québec pour *The Favourite Game*, il partit avec Irving Layton et deux autres poètes, Phyllis Gotlieb et Earle Birney, pour entreprendre une courte tournée de lectures dans le circuit universitaire – six facultés et une bibliothèque en une semaine. Don Owen, une connaissance de Leonard, filma les interventions pour un documentaire de l'Office national du film du Canada. Deux des poètes s'avérant moins captivants, le projet resta dans les tiroirs. En fin de compte ne furent montées que les séquences consacrées à l'un de ces poètes, celui qui venait de partir pour la Grèce; Leonard avait un roman à écrire.



Leonard s'installa dans sa chambre, sur la colline d'Hydra, pour écrire

éperdument, porté par un intense sentiment d'urgence. Il avait l'impression, dit-il, qu'il n'en avait plus pour longtemps. C'était curieux pour un homme de trente ans, à moins d'être gravement malade ou de penser au suicide. «Trente, trente-cinq ans, c'est l'âge habituel du suicide des poètes, tu sais?» C'est ce qu'avait dit Leonard à Richard Goldstein du *Village Voice* en 1967. «C'est l'âge où tu comprends enfin que l'univers ne va pas se plier à tes ordres²⁰.»

L'univers avait pourtant l'air de bien répondre à ses vœux. En l'espace de quelques jours, il avait fêté son trentième anniversaire avec un prix littéraire et un documentaire qui lui serait finalement entièrement consacré. Les critiques étaient bonnes et l'estime des intellectuels lui était acquise, ainsi que celle d'une cour d'admiratrices. Il avait obtenu une bourse qui lui permettrait de vivre à Hydra, où une très belle femme tenait la maison en ordre, apportait les repas à table, posait des fleurs sur son bureau et le laissait libre d'écrire son nouveau roman, *Beautiful Losers*. «Mais quand il travaillait, dit Marianne, c'était une véritable torture. Parfois, ça venait tout seul. Mais il était perfectionniste et exigeait toujours plus de lui-même.»

Leonard poursuit en parlant de l'écriture de *Beautiful Losers*: «Je pensais que j'étais un *loser*. J'étais lessivé, je détestais ma vie. J'ai juré de noircir les pages ou de me tuer.» Il a ajouté: «Quand vous êtes anéanti... c'est l'instant de VÉRITÉ.» Le moment extatique, celui dont il parlait lorsqu'il disait que les auteurs qui n'avaient jamais plané, jamais flirté avec la folie ne pourraient jamais en connaître le goût. On peut se demander jusqu'à quel point Leonard était drogué ou délirant au cours de cette période. Il ne fait pas de doute que son état mental était altéré pendant qu'il écrivait *Beautiful Losers*. Il fumait beaucoup de haschich, prenait de l'acide et surtout des amphétamines. Leonard avait mis la barre très haut pour relever le défi de *The Favourite Game*. Il avait encore bien d'autres mythes à comparer et une autre quête à entreprendre – à moins qu'il ne s'agisse de la même, menée par l'une ou l'autre de ses milliers de personnalités.

Beautiful Losers est une prière, parfois drôle et mordante, parfois obscène, pour l'unité du Soi, et un hymne à la perte du Soi par la sainteté et la transfiguration. Ici, il y a quelque chose de christique.

Dieu aurait fait en six jours ce qui prit neuf mois à Leonard. Il l'a «écrit en lettres de sang²¹», dix, quinze, vingt heures par jour. Sur la terrasse, au sous-sol ou «derrière la maison, sur une table dressée parmi les pierres, les mauvaises herbes et les marguerites²².» Il noircissait les pages avec pour seule compagnie le disque de Ray Charles, *The Genius Sings the Blues*. Lorsque le vinyle fut déformé au soleil, il se mit à écouter la station de radio des Forces américaines qui passait de la musique country. «C'était un été de canicule. Je ne portais jamais de chapeau. Ce que vous avez dans les mains tient plus d'une insolation que d'un livre²³.» Dans une lettre à Jack McClelland, il compare son livre à *La Bhagavad-Gîtâ* parue en 1965²⁴. Des décennies plus tard, en 2000, dans sa préface à l'édition chinoise, il l'assimile à un «recueil bizarre de riffs de jazz, de blagues pop art, de kitsch religieux et de prière étouffée». Il déclara à la presse: «Je pense que c'est la meilleure chose que j'aie jamais faite²⁵.» C'était tout cela à la fois.

Quand il eut fini de taper les sept derniers mots – «*forever in your trip to the end*» (toujours sur le chemin de la fin) – Leonard entreprit un jeûne de dix jours. Il bascula complètement. «Ce fut mon *trip* le plus dingue. J'ai eu des hallucinations pendant une semaine.» Hospitalisé à Hydra, il fut placé sous perfusion de protéines. De retour chez lui, il resta alité pendant des semaines, toujours sujet aux hallucinations, sous la bonne garde de Marianne. «J'aimerais pouvoir dire que cela a fait de moi un saint²⁶.»

Il est tentant de penser que Leonard souffrait de bipolarité, une affection mentale censée ébranler plus particulièrement les hommes à l'âge que Leonard identifiait comme le plus pertinent pour les poètes portés au suicide, et qui se caractérise par des crises d'intense activité créatrice, suivies d'un effondrement souvent accompagné d'hallucinations messianiques – la conviction d'avoir une mission à accomplir, le monde à sauver. Mais des symptômes de ce genre peuvent avoir été provoqués par l'abus d'amphétamines, de LSD, et par un jeûne de dix jours s'ajoutant aux effets du surmenage. «Sans examen clinique sur lequel fonder un diagnostic, explique le Dr Showalter, on peut néanmoins supposer que Leonard Cohen souffrait

plutôt de troubles bipolaires plutôt que d'un état dépressif majeur. Mais ces symptômes peuvent aussi résulter d'un certain nombre d'autres altérations de la santé mentale comme une crise psychotique, un délire sous l'influence de substances toxiques, ou divers syndromes dépressifs exacerbés par l'alcool ou les drogues.»

Leonard raconte qu'un après-midi, il vit le ciel d'Hydra «noir de cigognes. Les oiseaux s'étaient posés sur les églises et se sont envolés le matin». Leonard y vit le signe de sa guérison. «C'est alors que j'ai décidé d'aller à Nashville pour devenir auteur-compositeur²⁷.» Même s'il ne passa pas à l'acte immédiatement, la musique était présente lors de l'écriture de *Beautiful Losers*. Un brouillon porte le titre: *A Pop Novel*. Un autre inclut toute une partie annotée d'accords de guitare. En exergue de la version définitive, on retrouve la citation «Somebody lift that bale», extrait de la chanson de Kern et Hammerstein *Ol 'Man River*, dans lequel un homme fatigué de la vie et angoissé par la mort préfère rire plutôt que pleurer.

Leonard ne put se rendre sur-le-champ à Nashville parce qu'il était encore confus. Il récupérait en essayant de se réadapter à la lenteur d'un pays où il était nécessaire d'attendre qu'un âne ait apporté de l'eau sur son dos pour faire un brin de toilette. «La descente a été très désagréable. J'ai mis dix ans à m'en remettre totalement, j'avais des absences, j'étais comme grillé de l'intérieur. Je ne pouvais plus me lever, j'étais au lit comme un légume, longtemps incapable de faire quoi que ce soit²⁸.» Il était absolument épuisé. Il trouva néanmoins l'énergie nécessaire pour envoyer des copies de son manuscrit à ses éditeurs, Viking à New York et McClelland au Canada. L'original fut vendu à la bibliothèque de l'Université de Toronto qui détenait ses archives. Dans la notice qu'il rédigea lui-même, il parle d'un habitant du Montréal d'aujourd'hui qui, «poussé par la solitude et le désespoir, essaie de se guérir en invoquant le nom de Catherine Tekakwitha, une jeune Iroquoise convertie par les Jésuites au XVII^e siècle, première Indienne à faire vœu de virginité».

Beautiful Losers, écrit-il, est «une histoire d'amour, un psaume, une messe noire, un monument, une satire, une prière, un cri perçant, une carte d'état-major pour sortir du désert, une farce, une insulte de

mauvais goût, une hallucination, un étalage assommant de virtuosité pathologique et hors sujet... Bref, conclut-il, c'est une désagréable épopée religieuse d'une incomparable beauté²⁹».

n fn1. Selon Aviva Layton, Leonard était responsable du titre. «George avait déclaré qu'il ne savait pas comment l'appeler. Leonard a demandé: "De quoi ça parle?"» George a répondu: «De mon frère Jack.» «Voilà, dit Leonard, tu l'as, ton titre.»

o NDT. *Famous Blue Raincoat*.

p Pomerance, actuellement réalisatrice de documentaires, sortit son premier album *You Used To Think* en 1968, avec la chanson «To Leonard From Hospital».

q Les fans de Leonard Cohen connaissent Allan Showalter, le webmaster de: <http://cohencentric.com>.

Se raser sans se presser

Tandis qu'à Hydra Leonard décompensait, bien mal en point, et que Marianne le soignait comme Masha avait autrefois soigné son père, le documentaire qui se préparait au Canada le présentait sous un jour bien différent. Filmée en octobre 1964, la scène d'ouverture nous montre un jeune homme en pleine possession de ses moyens. Il n'a rien d'un accro aux amphétamines. Il ressemble plutôt à Dustin Hoffman jeune, fringant, pas tout à fait dégagé des rondeurs de l'enfance. Debout sur scène, il amuse un public d'étudiants en racontant comment, alors qu'il rendait visite à un ami admis à l'hôpital psychiatrique de Montréal, il avait été pris pour un malade. Drôle, sarcastique, il manie l'art de l'autodérision et s'exprime comme un véritable humoriste de scène.

Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen sortit en 1965. C'est un documentaire en noir et blanc composé de séquences filmées par Don Owen au cours de la tournée de lectures des quatre poètes, et de scènes inédites tournées par Donald Brittain, réalisateur à l'Office national du film. Dans cette deuxième partie illustrée d'une bande-son jazzy, on voit Leonard faire tout un tas de choses *cool*, dans les endroits les plus *cool* de Montréal. Une voix hors champ lui attribue «un talent singulier perceptible dans les quatre livres déjà parus». (*Beautiful Losers* était terminé mais pas encore publié.) Le film eut beaucoup plus d'impact sur sa notoriété que l'ensemble de ses prix littéraires et l'album *Six Montreal Poets*.

C'est un film étrange qui oscille entre reportage promotionnel et incursions dans le quotidien de Leonard. On le suit au Bistro, on l'accompagne le long des rues qu'il arpentait au temps de son adolescence, on s'arrête pour admirer l'affiche d'un vieux film devant un cinéma admirablement délabré. On le regarde lire un poème à des jeunes femmes subjuguées arborant les coiffures volumineuses et le

maquillage des années 1960, ou bien encore lire le même poème à des amis – Mort, Layton, Hershorn, May – en s’accompagnant à la guitare. On observe sa façon de se comporter avec les journalistes et avec les universitaires. On le surprend en sous-vêtements dans une modeste chambre d’hôtel – à trois dollars la nuit, précise-t-on – et on l’espionne en train de se raser, de prendre un bain, de dormir, de s’expliquer, de réfléchir ou d’écrire, assis au petit bureau de la chambre, cigarette dans une main et stylo dans l’autre, tandis que les lampadaires éclairent un cendrier rempli à ras bord et les reliefs d’un papier ingrain bon marché.

Quelques séquences de films maison viennent souligner le contraste avec la vie que Leonard a dû délaissier pour devenir poète: ici un bambin devant la voiture familiale et son chauffeur noir, là les oncles avec leurs costumes à boutonniers. Là encore, les grandes maisons bourgeoises de Westmount dont les occupants, selon Leonard, rêvent «de sexe *cashier* et de carrières de banquiers». La voie qu’il a choisie, dit-il, est «infiniment vaste et sans direction». Son premier souci au réveil est de «savoir s’il se trouve en état de grâce», qu’il définit comme «l’équilibre qui vous permet de surfer sur le chaos environnant». Le film abonde en déclarations grandioses, ironiques, amusantes et ambiguës que Leonard continuera à employer tout au long de sa carrière. Irving Layton ne se trompait pas lorsqu’il affirmait que le souci majeur de Leonard était de «préserver le Moi». En dépit de ses faux accents de vérité, le film n’est qu’une comédie, un récit aussi indéfinissable et plaisamment romancé que *The Favourite Game*.

Pour projeter une image de poète maudit et pour préserver sa vie privée, il était sans doute préférable que Leonard soit filmé dans son hôtel à six sous que dans le duplex loué aux abords de McGill. Il était bien évidemment sincère lorsqu’il disait qu’un hôtel est «une sorte de temple, un havre, un sanctuaire d’autant plus délicieux qu’il est temporaire». Il cherchera souvent refuge dans ces abris spirituels, terrestres ou sexuels, mais il évitera de s’y attarder trop longtemps. La vie à l’hôtel est faite pour lui. Elle est dépourvue de complications. Moins l’hôtel est cher, plus les choses sont simples. On dispose de l’essentiel, personne ne vous importune, on vous laisse tranquille et

vous pouvez faire ce que vous voulez. Et quoi qu'il arrive dans la chambre, le lendemain, elle est nettoyée, les péchés sont effacés, et on se sent libre de recommencer ou de partir.

«Chaque fois que j'entre dans une chambre d'hôtel, dit Leonard à la caméra, il y a un instant où la porte se referme, la lumière n'a pas encore éclairé le décor confortable, anonyme, délicatement hostile. Je sais que j'ai trouvé un petit coin qui me donnera au moins trois heures de répit avant que la meute lancée à mes trousses ne me repère. Je vais pouvoir boire un verre, allumer une cigarette, me raser sans me presser.» La solution à bien des problèmes, selon sa mère. Sorti au moment où Leonard s'apprêtait à se lancer dans une carrière musicale, *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen* ressemble davantage au portrait d'une célébrité de la pop qu'à celle d'une figure du monde littéraire.

* * *

«Trouve-toi une petite sainte et baise-la encore et encore dans quelque lieu agréable du paradis, fourre-toi dans son autel en plastique, habite sa médaille d'argent, baise-la jusqu'à ce qu'elle tinte comme une boîte à musique... Trouve une de ces petites chattes pittoresques et improbables et baise-la sur ta vie, éclabousse tout le ciel, baise-la à la lune, un sablier d'acier dans le cul.»

Beautiful Losers sortit au printemps 1966. On n'avait jamais rien vu de tel au Canada. Ni même dans les livres précédents de Leonard Cohen. On retrouvait ses thèmes de prédilection: l'amour, la solitude, l'amitié, Dieu, l'extase, les atrocités de la vie moderne. Le narrateur, désigné par la seule lettre «I», est anthropologue, un «vieil universitaire, fou de douleur pour d'obscurcs raisons» qui tombe amoureux d'une jeune Iroquoise du XVII^e siècle dont il a découvert le portrait au cours de recherches sur une tribu canadienne pratiquement disparue. Catherine Tekakwitha ou Kateri, martyre et sainte, la première autochtone à faire vœu de chasteté, possède une personnalité déconcertante qui la rend étrangère à sa communauté. «I» est aussi un être à part, extrêmement solitaire. Malgré son humour frénétique et sa grandiloquence, ce livre est l'un des plus désolés de

Leonard.

Édith, la femme de «I», se suicide en s'asseyant sous la cage d'un ascenseur, attendant calmement d'être écrasée. «F», son meilleur ami, son gourou, son compagnon de masturbation et amant occasionnel (il est également l'amant d'Édith), est un savant fou, Canadien séparatiste et possiblement un saint, en train de mourir de la syphilis à l'hôpital en martyr montréalais et, plus encore, en victime de sa bite. Il n'est pas exclu que «F» soit «I» et que tous les personnages n'en fassent qu'un. Ils se métamorphosent, se disloquent – le livre possède un caractère hallucinatoire –, apparaissant parfois comme des dieux malgré leurs côtés dérisoires. *Beautiful Losers* est une prière, une quête d'épanouissement sexuel et spirituel. C'est une satire des années 1960 et un traité historique: avant l'arrivée des jésuites, Catherine, en parfaite harmonie avec la nature, les dieux et les hommes, batifolait dans l'herbe avec les garçons de sa tribu. De même, le Canada avait perdu la grâce à cause de l'inanité de la vie urbaine et l'émergence des «deux solitudes», le schisme entre les anglophones et les francophones. De sorte que si le narrateur pouvait remonter le temps et baiser la jeune sainte, s'il pouvait baiser comme son vieil ami, le bienheureux professeur, s'il pouvait devenir un saint moderne, un Bouddha en plastique, alors les choses pourraient peut-être s'arranger.

Dans une interview de 1967, Leonard explique: «*Beautiful Losers* est un livre rédempteur, une tentative pour sauver l'âme. Dans ce livre, j'ai tenté de m'en prendre à toutes les divinités qui règnent encore sur notre monde – la sainteté, la pureté, la pop, les médias, le mal, l'irrationnel –, toutes les idoles que nous nous sommes inventées¹.» Dans une interview diffusée sur la chaîne CBC, il dit: «J'ai écrit une liturgie en empruntant toutes les techniques du roman moderne. Par exemple, cette longue confession où j'utilise les méthodes classiques du suspense pornographique, de l'humour, de la construction des personnages et de l'intrigue².» Il ajoute qu'il «ne s'agissait pas de défendre quoi que ce soit». Il est vrai que *Beautiful Losers* est un livre excessif, dément, libre, et non un roman bien découpé en parfaites petites scènes comme *The Favourite Game*. Il mêle l'art noble à l'art populaire, la poésie à Hollywood, la beauté lyrique au langage des

bandes dessinées. *The Favourite Game* avait été jugé novateur; *Beautiful Losers* était révolutionnaire. Le *Globe and Mail* le qualifia de «masturbation verbale». Le *Toronto Daily Star* le désigna comme «le livre le plus révoltant jamais écrit au Canada», mais aussi comme le «livre canadien de l'année».

Leonard fut extrêmement mécontent des critiques du roman et de la médiocrité des ventes au Canada. C'était bien compréhensible, compte tenu de l'énergie qu'il avait déployée pour l'écrire. Jack McClelland entendit dire que Leonard l'incriminait, déplorant le prix du livre, sa présentation, la distribution restreinte ainsi que la promotion insuffisante. McClelland, convaincu d'avoir pris d'énormes risques en publiant cet ouvrage, en fut fort contrarié. Lorsqu'il avait lu le manuscrit pour la première fois en mai 1965, il l'avait trouvé «épouvantable, choquant, révoltant, malsain», mais aussi «délirant et prodigieux et merveilleusement bien écrit. Je ne peux pas dire que je le comprends parce que ce n'est pas le cas. Je suis sûr qu'il nous mènera devant les tribunaux mais il en vaut la peine. Tu es un type bien, Leonard, et je suis vraiment content de te connaître, mais j'ai besoin de savoir si je t'aime assez pour passer le reste de mes jours en prison³». Il avait pris ce risque, et voilà qu'un an plus tard, Leonard râlait «parce que *Beautiful Losers* n'était pas disponible partout». «Mais à quoi diable t'attendais-tu? Tu es peut-être naïf, mais tu n'es pas stupide. Les libraires ont parfaitement le droit de décider des risques qu'ils ont envie de prendre.» McClelland rappela à Leonard qu'il avait donné une grande réception pour le lancement du livre, tout cela en pure perte: «Tu n'as pas voulu faire l'effort d'y apparaître, jugeant cela indigne de ton image.» Et concluant ainsi: «Je commence à penser que l'Office national du film ne t'a pas rendu service⁴.» Ce qu'il sous-entendait, c'était que *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen* lui était monté à la tête.

Malgré la critique du *Boston Globe* qui déclara: «James Joyce n'est pas mort. Il vit à Montréal», le niveau des ventes de *Beautiful Losers* aux États-Unis ne fut guère plus satisfaisant – un certain Lou Reed en acheta cependant un exemplaire. L'édition anglaise parut chez Jonathan Cape en 1970. Son éditeur, Tom Mashler, se disait «épaté

par *Beautiful Losers*», le trouvant carrément fantastique, original et important. Le supplément littéraire du *Times* lui consacra un article dont la longueur reflétait la popularité du chanteur que Leonard était devenu entre-temps¹. «*Beautiful Losers* est un abrégé de tous les efforts destinés à retrouver l'innocence perdue. Il pêche par l'inconsistance et le désespoir sidéral des personnages, irrésolus jusqu'au cœur de leur frénésie sexuelle. L'énumération compulsive des éléments naturels et le recours aux métaphores sur les moyens de communication modernes que l'auteur ne cesse d'introduire dans son roman n'arrangent rien. Le roman comporte une scène de branlette dans une voiture, une machine à se masturber alimentée à l'énergie humaine. On y croise Brigitte Bardot et les Rolling Stones. C'est un roman qui traite de tout, et c'est là précisément son problème. Si le sujet est "tout", il n'y a plus de sujet. Le livre se résume à une rhétorique qui tente désespérément de prendre forme. Le talent est là, mais sans aucun sens des limites⁵.»

«Leonard, dit Irving Layton, est l'un des rares écrivains qui se soient engagés de plein gré dans une expérience destructrice, non seulement une fois, mais à plusieurs reprises, pour ensuite remonter dignement à la surface, nous décrire ce qu'ils ont vu et donner forme au chaos. Il me fait penser à la souris blanche que l'on fait descendre dans les sous-marins pour s'assurer que l'air y est respirable. Il est la souris blanche qui teste la souillure de notre civilisation, son degré de corruption⁶.»

* * *

Les chapelles divergent pour déterminer où et quand Leonard décida de devenir auteur-compositeur-interprète. Selon la journaliste Barbara Amiel, ce fut durant l'été 1965, à l'hôtel King Edward de Toronto. Leonard composait des airs sur un harmonica et chantait ses poèmes à une amie, tandis qu'un peu à l'écart, un couple «s'en donnait à cœur joie». Leonard y vit un encouragement. Il annonça: «Je crois que je vais m'enregistrer en train de chanter mes poèmes.» Son amie fit la grimace: «Ne fais pas ça.» Mais c'était un peu tard: on l'avait filmé en train de chanter et de jouer de la guitare dans *Ladies and Gentlemen...*

Mr. Leonard Cohen⁷, il interprétait *Chant*, qu'il considère comme sa première chanson⁸. La mélodie évoquait quelque peu celle de *Teachers*, et, sur cet air, Leonard récitait:

Prends-moi, lumière crue, retiens-moi, lumière douce
Enveloppe-moi, clair de lune de tes montagnes
Prends-moi, lumière crue, retiens-moi, lumière douce

Hold me hard light, soft light hold me
Moonlight in your mountains fold me
Hold me hard light, soft light hold me

Dans sa biographie, Ira B. Nadel situe cette décision six mois auparavant, au cours d'une lecture poétique que présidait F. R. Scott et à laquelle assistaient Irving Layton, Louis Dudek, Ralph Gustafson, A. J. M. Smith et Al Purdy. «Leonard joue de la guitare, chante et tient des propos dithyrambiques sur Dylan. Comme personne n'a entendu parler du chanteur, Scott décide d'aller chercher deux de ses disques, *Bringing It All Back Home* et *Highway 61 Revisited*.» Il passe les disques «malgré le manque d'enthousiasme de l'assemblée. Seul Leonard écoute religieusement, puis annonce, solennel, qu'il deviendra le Dylan canadien⁹.» Si l'on en croit les déclarations de Leonard à *Village Voice* en 1967, répétées depuis à de nombreux journalistes (et à l'auteure de cette biographie), il avait d'abord eu l'intention d'écrire des chansons country, et non de devenir un compositeur interprète folk-rock. Compte tenu de son ancienne appartenance aux Buckskin Boys, il avait davantage d'affinités avec le country qu'avec le folk ou le rock. Leonard lui-même dit qu'il prit sa décision quelques semaines après avoir terminé *Beautiful Losers*, à la suite d'un jeûne de dix jours et d'une période d'isolement en pleine nature.

Marianne Ihlen affirme qu'elle avait entendu Leonard parler de faire des disques dès le début des années 1960. «Nous étions allés dans un de ces restaurants typiques de Montréal où deux banquettes de cuir encadrent chaque table et où, au mur, se trouve un petit juke-box. Leonard me dit: "Marianne, je rêve qu'une de mes chansons se trouve un jour dans l'une de ces petites boîtes." Leonard avait toujours sa guitare avec lui. Lorsqu'il s'asseyait et se mettait à jouer, il y avait soudain vingt-cinq personnes autour de lui, on pouvait parler de

récitai en quelque sorte, même s'il ne jouait que pour nous. En l'écoutant, chacun sentait qu'il se passait quelque chose.»

Au milieu des années 1960, un cinéaste proche de Leonard, Henry Zemel, qui l'avait entendu au Dunn's Birdland en 1958, l'enregistra chez lui avec un vieil Uher, un magnétophone à bandes. La pièce avait une acoustique exceptionnelle, et Leonard, Mort, Derek May ainsi que d'autres musiciens, comme le groupe folk des Stormy Clovers, s'y retrouvaient pour des séances d'improvisation. Ce qu'on entendait sur ces bandes n'était ni du country ni du folk. La plupart du temps c'était instrumental, un étrange mélange de John Cage, de musique orientale, de flamenco et d'anciennes prises de son naturelles. On pouvait distinguer la guitare de Leonard accompagnée des improvisations de Zemel au tam-tam et à la flûte chinoise, comme s'il était en train de mettre au point ce qui deviendrait plus tard sa signature sonore. Le dernier morceau sur la bande est inédit et sans titre; Leonard chante, ou plutôt psalmodie les mots «*I can't wait*» comme une litanie. Pendant la même période, en 1966, il composa la musique instrumentale, interprétée par les Stormy Clovers, pour un court-métrage expérimental réalisé par son ami Derek May et intitulé *Angel*, dans lequel il apparaît brièvement, parlant à une jeune femme et à son chien qui portent des ailes à tour de rôle.

Les choses se sont donc faites progressivement, quelquefois en public mais plus souvent en privé, seul ou avec des amis. En février 1966, Leonard termina une de ses lectures sur la 92^e Rue Y à New York en chantant *The Stranger Song* lentement, d'une voix étouffée et plaintive, avec des paroles différentes, mais d'une manière très proche de ce qu'il ferait deux ans plus tard sur son premier album. En 1968, il confia au *Montreal Gazette*: «J'ai toujours considéré que la voix que j'utilise quand je chante n'est que le prolongement de ma voix habituelle. C'est juste un aspect différent d'un même son.» En 1969, il déclara au *New York Times*: «Il n'y a aucune différence entre un poème et une chanson. Au début, ça peut être une chanson, mais ça peut être un poème ou encore une situation. Tout ce que j'écris, je l'écris sur un fond de guitare, même mes romans.»

Tout le monde, même le principal intéressé, s'accorde en tout cas

pour dire que Leonard est devenu chanteur pour des raisons économiques.

«J'ai toujours joué de la guitare, j'ai toujours chanté. Je vivais en Grèce depuis quelques années dans des conditions très agréables. Je pouvais y habiter pour 1100\$ par an, mais pour payer les factures, j'étais obligé de rentrer au Canada, de prendre un boulot ou un autre, d'économiser l'argent et le prix du billet pour revenir en Grèce et y rester jusqu'à ce que l'argent soit dépensé. Je ne pouvais pas vivre de ma plume. Mes livres ne se vendaient pas. Ils recevaient de très bonnes critiques mais mon second roman, *Beautiful Losers*, ne s'était vendu en tout et pour tout qu'à 3000 exemplaires. La seule alternative, je suppose, aurait été de travailler dans l'enseignement ou dans une banque, comme le grand poète canadien Raymond Souster. Mais j'avais toujours joué de la guitare et chanté. Cela m'a donc semblé la solution idéale puisqu'elle me permettait de continuer à écrire tout en gagnant ma vie.»

La vie n'était pas chère à Hydra. Leonard touchait une rente de 750\$ par an, mais avec ses maigres revenus d'écrivain, cela n'était pas suffisant pour vivre. En dépit des controverses et de l'attention qu'il avait suscitées, *Beautiful Losers* ne se vendit bien que lorsque Leonard devint chanteur et qu'il fut réédité en livre de poche. Le quatrième volume de poésie qu'il publia en 1966 n'eut aucun impact sur son compte bancaire. Les poèmes de *Parasites of Heaven* – certains avaient été écrits à la fin des années 1950 – parlaient également d'amour, de solitude et de désespoir, mais la structure était plus académique que dans *Flowers for Hitler*, et ils étaient plus personnels, un peu comme les chansons. Michel Ondaatje remarque que «des milliers de personnages figuraient dans *Flowers for Hitler*, alors qu'il n'y en a qu'un ou deux dans *Parasites of Heaven*. Au lieu de décrire d'intenses tortures publiques, les poèmes expriment des douleurs personnelles et un calme intérieur qui correspondent mieux au registre intimiste d'un auteur-compositeur-interprète des années 1960¹⁰». Le recueil étant généralement perçu par la critique comme négligeable, les fans de la musique de Leonard le jugent néanmoins important puisqu'il contient un certain nombre de ses futures chansons: *Suzanne*, *Master Song*, *Teachers*, *Avalanche* et *Fingerprints*.

Pendant l'été de 1966, CBC proposa à Leonard de présenter une nouvelle émission de télévision. Il mènerait quelques interviews, réaliserait des courts-métrages et offrirait des commentaires. Leonard accepta avec enthousiasme. Il parlait souvent d'étendre son public au-delà de sa tour d'ivoire – «Je pense que le temps est révolu où les poètes siégeaient en cape noire sur des escaliers de marbre» – et cette offre représentait une opportunité en or¹¹. Il déclara au *Toronto Daily* qu'il avait l'intention de «se rapprocher des spectateurs, de les amener à participer à l'émission et même à envoyer des films maison», une démarche participative qui n'était pas encore à la mode dans les années 1960¹². Ce projet resta sans suite. Andrew Simon, le producteur, indiqua que Leonard avait changé d'avis: «Il n'y eut aucune tension. Ce fut une décision personnelle. Leonard réalisait que Dieu ne l'avait pas mis sur terre pour devenir une vedette de la télévision.» Pourtant, dans le même article, Leonard disait qu'il ne voyait aucun inconvénient à ce qu'un poète fasse de la télévision: «Je n'ai jamais eu le même avis que les autres poètes que j'ai rencontrés. J'ai l'impression qu'ils tournent le dos à la vie, délibérément. La plupart d'entre eux se réfugient dans des impasses. Je ne me suis jamais senti à l'aise avec ce genre de personnes. Je me sens bien mieux avec des musiciens. J'aime bien faire des chansons et tout ce qui va avec¹³.»

Tout semblait l'orienter vers la musique. Toujours en 1966, Leonard emprunta de l'argent à son ami Robert Hershorn et partit à Nashville.

«Pourquoi donc Nashville, et pourquoi la musique country? Il se passait des choses bien plus intéressantes dans d'autres genres musicaux à ce moment-là.

— À Athènes on pouvait capter la radio des Forces armées. Elle passait de la très bonne musique country. Je possédais quelques disques enregistrés là-bas, Ray Charles, Édith Piaf, Nina Simone, Charlie et Inez Fox, Sylvie Vartan; elle a enregistré un album à Nashville, en français, je ne sais pas si vous le connaissez, c'est un très bon disque. J'écoutais ces disques et la radio. Mais je ne savais pas ce qui se passait aux États-Unis. J'écoutais uniquement Elvis Presley, les Shirelles et les tout premiers balbutiements de Motown. Je me suis dit que j'irais à Nashville et que, là-bas, je réaliserais peut-être quelque

chose. En chemin je me suis arrêté à New York, et là, je suis tombé sur les artistes qui incarnaient le renouveau folk: Joan Baez, Bob Dylan, Phil Ochs, Judy Collins, Joni Mitchell. C'était la première fois que j'entendais leurs chansons. Je me suis dit: ça fait un moment que j'écris des petites chansons et que je les joue pour mes amis, pourquoi ne pas tenter ma chance et les montrer à un professionnel qui pourra peut-être en tirer quelque chose?»

* * *

Vêtu de son imperméable bleu, tenant sa valise et sa guitare à la main, Leonard descendit du train à Pennsylvania Station, longea la 34^e Rue et s'arrêta devant l'hôtel Penn Terminal. C'était un hôtel new-yorkais bon marché comme on en voit dans les films noirs: briques noirâtres, couloirs sombres et étroits, ascenseur exigü. La chambre avait une forme bizarre, il était impossible d'ouvrir la fenêtre. Le radiateur sifflait comme un train à vapeur, et pour couronner le tout, le robinet gouttait lentement, inexorablement, au-dessus d'un lavabo maculé de traces brunes: une chambre abominable, sans âme, admettait Leonard chaque fois qu'il descendait dans cet hôtel, ce qui arriva assez souvent même quand il eut les moyens d'aller ailleurs. Les amphétamines l'avaient fait fondre et, avec ses 53 kg, il flottait dans ses vêtements. Quand il se regarda dans le miroir, il vit un homme qui semblait avoir vécu en ermite pendant plusieurs années. Leonard se rasa et sortit: il lui fallait rencontrer une femme.

Robert Hershorn lui avait parlé de Mary Martin. Partie de Toronto en 1962, elle avait finalement trouvé sa voie à Greenwich Village. Au début, elle avait travaillé comme hôtesse au Bitter End Folk Club, puis elle était devenue adjointe d'Albert Grossman, l'agent de Bob Dylan. Elle fut ensuite directrice de l'A & R (Artists and Repertoire) chez Warner Brothers, puis devint *manager* de sa propre écurie d'artistes en 1966. L'industrie du disque était alors largement dominée par les hommes. Les rares femmes se trouvaient derrière les micros – Joan Baez, Judy Henske, Carolyn Hester, Judy Collins – mais Mary Martin faisait exception. Elle avait la réputation d'aider les musiciens canadiens. Elle avait largement contribué à recruter The Hawks, le groupe qui accompagnait Bob Dylan et prendrait plus tard le nom The

Band, et elle représentait également les Stormy Clovers que connaissait Leonard. «Une femme déterminée et d'une grande sensibilité, dit-il. Elle était d'un grand soutien pour les artistes¹⁴.» Leonard aimait que les femmes le soutiennent. Il lui parla de ses romans, de sa poésie et lui dit qu'il avait écrit deux ou trois choses qui pourraient bien être des chansons. Impressionnée par ce qu'elle venait d'entendre, elle lui assura qu'elle verrait ce qu'elle pouvait faire. Puis elle appela son amie, Judy Collins.

À vingt-sept ans, Judy Collins était l'aristocrate de Greenwich Village: calme, élégante, avec de longs cheveux lisses et des yeux bleus tellement extraordinaires que Stephen Stills leur avait consacré une chanson ^s. Elle avait fait ses débuts en tant que pianiste classique à Seattle, se produisant dans un orchestre symphonique dès l'âge de treize ans, puis avait découvert le folk, qui l'avait amenée à New York en 1961. À peine avait-elle eu le temps de défaire ses valises que Jac Holzman, propriétaire et directeur d'Elektra Records, l'entendit chanter au Village Gate et lui offrit un contrat. Son premier album, *A Maid of Constant Sorrow*, du folk traditionnel, parut la même année. Quelque temps auparavant, Holzman avait vainement tenté d'engager Joan Baez, reine incontestée de la musique folk et de la chanson engagée. Depuis, il était à la recherche de sa Joan Baez. Il ne lui fallut guère de temps pour réaliser que Collins était une artiste tout à fait différente et que sa musique était bien plus novatrice. Au milieu des années 1960, alors que le folk traditionnel commençait à se rapprocher du rock, cela la rendait encore plus précieuse.

Lorsque Leonard arriva à Manhattan, Collins travaillait sur son sixième album, *In My Life*, de loin le plus innovant. Outre la chanson éponyme des Beatles, elle reprenait des chansons de Dylan, Donovan, Randy Newman, et même de Brecht et Weill. Holzman, qui aimait ce qu'elle préparait et pensait pourtant que quelque chose manquait, raconte: «Je lui ai dit: “Ça ne fonctionne pas, il nous faut d'autres chansons.” Judy a répondu: “Où diable vais-je trouver d'autres chansons?” “Répands le bruit autour de toi.” C'est ce qu'elle fit, sans trop y croire. Et puis, une dizaine de jours plus tard, elle me téléphona pour me dire: “Je viens de rencontrer un auteur formidable.”»

En me racontant comment elle a rencontré Leonard, Judy Collins éclate de rire. Les deux hommes d'affaires assis à la table voisine, dans cet hôtel-restaurant feutré de Beverly Hills, lèvent la tête pour regarder avec insistance cette femme de soixante et onze ans, magnifique avec sa longue chevelure blanche et son blouson de cuir bien coupé.

C'était en fin d'après-midi, au début de l'automne, se souvient-elle. Elle a ouvert la porte à un bel homme, frêle, en costume sombre, avec un air timide. Il venait de la part de Mary Martin pour lui chanter ses chansons. «Des tas de chanteurs m'en apportaient, dit-elle, parce que j'étais sous contrat, que je pouvais les faire connaître et aussi parce que je n'écrivais pas mes textes. Du moins pas avant 1967, et encore, grâce à Leonard qui m'a suggéré de le faire. Mary parlait constamment de Leonard. C'était "Leonard par-ci, Leonard par-là". Elle n'arrêtait pas de me dire: "Il faut que tu l'aides, il faut que tu écoutes ses chansons." Comme je l'aimais bien et que je la respectais, j'ai demandé: "Que fait-il dans la vie?" "Il écrit de la poésie, il a publié un roman et il pense avoir écrit une chanson. Il aimerait te rencontrer." La plupart des gens du Village vous auraient littéralement empoignée et plaquée au sol pour vous chanter leurs chansons, avant même que vous ayez eu le temps de leur dire bonjour. Du coup, j'ai dit: "Mais bien sûr, qu'il vienne!"»

«Il est venu à la maison, nous avons bu un peu de vin, puis nous sommes allés dîner Chez Tony, le petit italien au coin de la rue. À aucun moment, il ne me parla de chansons. Vous savez, nous avons discuté de choses vraiment importantes – non que la musique ne le soit pas, mais elle ne l'est pas autant qu'une bonne conversation approfondie avec quelqu'un. On a parlé de la vie, de New York, d'Ibiza – Leonard venait de rentrer d'Ibiza, et Michael, mon compagnon, en revenait aussi. Nous avons aussi parlé de littérature. À ce moment-là, j'avais lu quelques-uns de ses poèmes ainsi que *Beautiful Losers*. Michael était écrivain lui aussi, il travaillait sur un film intitulé *Scandal* au sujet de l'affaire Profumo. Aussi, nous avions de quoi discuter. Comme Leonard s'apprêtait à partir, je lui dis: "J'ai entendu parler de ces fameuses chansons, pourquoi ne pas revenir

demain?”»

Leonard revint le lendemain, avec sa guitare. Ils s'assirent au salon et il chanta trois chansons: *Suzanne*, *Dress Rehearsal Rag* et *The Stranger Song*. Collins fut sidérée, «en particulier par *Dress Rehearsal Rag*. Une chanson sur le suicide. Quelle noirceur! J'avais fait une tentative de suicide à quatorze ans, avant que je ne découvre la musique folk. J'ai, bien sûr, adoré cette chanson. Nous cherchions quelque chose de rare pour mon album. Quand j'ai entendu *Dress Rehearsal Rag*, j'ai su que nous avions trouvé. *The Stranger Song* était la plus hermétique des trois – maintenant je l'adore et je la chanterais sans aucune hésitation, mais je n'en étais pas encore là. Michael m'a dit qu'il fallait aussi prendre *Suzanne*. J'ai réfléchi et j'ai dit: "Oui, il faut que ce soit *Dress Rehearsal Rag* et *Suzanne*".»

Certains racontent que, ce jour-là, Judy estima qu'elle ne pouvait rien utiliser de ce qu'elle avait entendu et qu'elle conseilla à Leonard de la recontacter s'il écrivait de nouvelles chansons. Ce ne serait qu'en décembre 1966 que Leonard lui aurait joué *Suzanne* au téléphone, de la maison de sa mère à Montréal. Foutaises, selon Collins: «Le jour même, j'ai décidé d'enregistrer *Dress Rehearsal Rag* et dès le lendemain, *Suzanne* aussi.» Les faits semblent lui donner raison, puisque les deux titres figurent sur l'album sorti en novembre 1966, *In My Life*. Jac Holzman confirme que Judy Collins les a immédiatement enregistrés: «C'était excellent, la qualité des chansons, l'apparente simplicité, les rimes internes, les paroles dans leur intégralité, tout était magique. À la fin d'une chanson de Leonard, on sait qu'il n'a rien lâché avant d'avoir pu dire tout ce qu'il avait à dire. Ces deux chansons formaient le ciment qui nous manquait pour faire tenir l'album.» Les autres titres étaient prêts, la photo de la couverture déjà choisie. Il ne restait plus qu'à modifier les titres et les crédits, et l'album se retrouva sur les rayons des magasins, prêt pour l'ascension du top 50.

On entendit *Suzanne* pour la première fois sur les ondes de la station new-yorkaise WBAI. «Judy faisait une émission régulière, explique le disc-jockey Bob Fass. Pendant une heure, elle interprétait ses chansons, passait des disques et recevait d'autres musiciens.

L'émission avait beaucoup de succès. J'étais à la technique. Judy me donnait les disques avec un peu d'avance. Quand elle m'a passé *Suzanne*, j'ai dit: "Judy, c'est toi qui as écrit cette chanson?" et elle m'a répondu: "Non, c'est Leonard Cohen." "Qui est Leonard Cohen?" "C'est un poète canadien.»

Collins épaulait tant Leonard et faisait si volontiers ses louanges que nombreux étaient ceux qui les croyaient amants. «Il n'en était rien, dit-elle. C'était le genre d'homme redoutable dont j'aurais pu tomber amoureuse et qui m'aurait rendue très malheureuse. Il avait beaucoup de charme, il était mystérieux, profond, mais je n'ai jamais éprouvé de tels sentiments à son égard. J'adorais ses chansons et cela me suffisait. Nous n'avions pas besoin d'autres problèmes.» Collins se met à rire. «Ses chansons, personne n'en faisait de plus belles. Personne, pas même Dylan. Leonard n'avait reçu aucune formation particulière en musique mais grâce à son intelligence et à force d'obstination, je suppose, il avait appris à jouer de la guitare tout seul. Il a su composer des chansons très originales. La structure mélodique n'est pas celle à laquelle on est accoutumé; chaque fois, il y a des surprises, des tournures inattendues. Elles sont remarquables, efficaces, érudites, et bien plus encore. C'est ce qui m'a plu. Et aussi le fait qu'un juif canadien puisse décortiquer la Bible et donner du fil à retordre aux catholiques à propos d'histoires qu'ils sont persuadés d'avoir comprises.»

Leonard continua à envoyer des chansons à Judy Collins. «Il en écrivait sans arrêt. À ce moment-là, j'étais tellement impressionnée par son travail que j'étais prête à enregistrer tout ce qu'il m'envoyait. Et comme vous le savez, c'est ce que j'ai fait. Depuis, sur pratiquement tous mes albums, il y a une chanson de Leonard.» Trois sur *Wildflower*, l'album de 1967 qui se classa dans le top 5: *Sisters of Mercy*, *Priests* et *Hey, That's No Way to Say Goodbye*. Cette dernière était rythmée par le bruit du radiateur et le goutte-à-goutte d'un robinet défectueux dans une chambre d'hôtel miteuse de la 34^e Rue. «Elle est issue d'un lit fatigué de l'hôtel Penn Terminal, en 1966», dit Leonard dans le livret de la compilation *Greatest Hits* de 1975. «Il fait trop chaud dans la chambre. Je ne peux pas ouvrir les fenêtres. Je suis en pleine dispute

avec une femme blonde. La chanson est un brouillon au crayon, elle nous protège tandis que nous nous battons, l'un et l'autre, en vue d'une victoire totale. Je me trouve dans la mauvaise chambre avec la mauvaise femme¹⁵.» Ce n'était pas Marianne – cependant, Leonard dira plus tard que Marianne, quand elle avait lu ses notes, lui avait demandé de qui il s'agissait. Marianne était alors à Hydra, autant dire à des millions de kilomètres du tumulte de sa vie new-yorkaise.

Deux mois après son arrivée à Manhattan, Leonard avait un agent, et deux de ses chansons figuraient sur l'album d'une artiste renommée. Il découvrait avec bonheur qu'il pouvait écrire des chansons à bonne allure, sans subir le calvaire qu'il avait vécu en travaillant sur *Beautiful Losers*¹⁶. Il constatait que la vraie vie pouvait se dérouler comme dans son film, dans un hôtel bon marché, sans fil à la patte et à proximité d'une sortie de secours. Leonard remit à plus tard son projet d'aller à Nashville. Il fit plutôt sa valise et s'installa à l'hôtel Henry Hudson sur la 57^e Rue Ouest. Au milieu des années 1960, ce n'était pas l'hôtel chic qu'il est devenu aujourd'hui, plutôt une version bon marché du Chelsea, dont l'allure et les odeurs rappelaient les hospices de l'époque victorienne. Si on avait fait l'appel des drogués, des sans-le-sou, des paumés et des artistes fauchés, la plupart des clients auraient répondu présents.

La chambre de Leonard, avec ses rideaux à fleurs et son dessus-de-lit élimé, était à peine plus grande que le lit jumeau. Néanmoins, on pouvait ouvrir la fenêtre, il y avait une piscine, du haschich, quelques jeunes femmes disposées à lui tenir chaud la nuit, notamment une grande Suédoise qui étudiait le yoga et faisait quelques passes, un bel écrivain d'à peine vingt ans qui se battait contre une accusation d'usage de stupéfiants et que Leonard aidait un peu financièrement, et un adorable artiste sans logis qui, découvrit-il, partageait sa fascination pour Catherine Tekakwitha. Une statue de sainte Catherine était enchâssée sur l'une des portes de la cathédrale Saint-Patrick sur la 5^e Avenue, entre la 50^e et la 51^e. Leonard s'y rendait en pèlerinage, grimpait les marches en pierre et déposait une fleur à ses pieds.

La musique folk était en plein essor à Montréal, même si on était loin de ce qui se passait à Greenwich Village. Penny Lang, guitariste et chanteuse, jouait dans les cafés-concerts de la ville depuis 1963: «Si vous aimiez la musique folk, vous n'aviez pas à chercher bien loin, elle était partout. Il y avait sept ou huit cafés-concerts, des musiciens jouaient spontanément dans les jardins et dans les rues. C'était comme si une partie de la ville se réveillait d'un long sommeil et se mettait à vivre.» Lang n'avait jamais entendu parler de Leonard («Je ne lisais pas de poésie», dit-elle) avant 1966, quand les Stormy Clovers se mirent à interpréter *Suzanne*. «C'est alors que la chanson commença à circuler. Je l'ai apprise et j'en ai chanté une version un peu différente.»

On était en décembre. Leonard, de retour au Canada, réfléchissait sérieusement à sa carrière musicale naissante. Il écrivit à Marianne pour lui dire que, dorénavant, il savait qu'il voulait être «un chanteur, quelqu'un qui ne possède rien. Je sais maintenant ce que je dois améliorer¹⁷». Il appela Penny Lang. Elle raconte: «Je ne l'avais jamais rencontré et il me demande au téléphone: “Accepteriez-vous de m'apprendre la guitare?” J'étais assez mal en point – je suis bipolaire – alors j'ai refusé: “Non, je suis très déprimée.” Nous en sommes restés là. Par la suite, j'ai réalisé que si quelqu'un pouvait comprendre le mot “dépression”, c'était bien Leonard.» Quelques mois plus tard, à New York, l'un des producteurs de la Warner Bros. entendit Lang jouer *Suzanne*. Il lui proposa un contrat pour enregistrer avec un groupe de rock. «Quand j'ai entendu le mot “rock”, j'ai dit non.» Elle accepta à ce moment-là de donner des cours de guitare à Janis Joplin. Janis voulait s'accompagner lorsqu'elle chantait *Me and Bobby McGee* de Kris Kristofferson. «Mais ça ne s'est jamais concrétisé, parce que Janis est décédée.» Leonard, quant à lui, n'insista pas. Il s'exerça seul, jouant devant un miroir en pied, face à la seule audience dont l'opinion importait réellement.

«Pourquoi devant un miroir?

— Par une sorte de narcissisme, je jouais toujours devant un miroir. Je suppose que c'était pour choisir mon meilleur profil tandis que je jouais de la guitare. Ou bien c'est peut-être parce que le miroir se

trouvait en face de ma chaise dans la chambre où je vivais. En tout cas, je me sentais très à l'aise en me regardant jouer.»

Plus il jouait, plus les chansons s'imposaient. C'était comme si ses compétences relativement minces en musique apportaient de la simplicité à la composition.

«Le minimalisme m'a toujours intéressé, même si on n'employait pas ce terme. J'aimais les choses simples, la poésie simple, le simple plutôt que le décoratif¹⁸.» De même que ses poèmes possédaient une musique implicite, ses mélodies appelaient une poésie implicite. «Il me semble, généralement, que les chansons naissent dans ma guitare lorsque je commence à jouer. En essayant des suites d'accords, en jouant simplement de la guitare et en chantant, tous les jours, jusqu'à ce que je me mette à pleurer. Je ne pleure pas à gros sanglots, je sens ma gorge se serrer. Et alors, je sais que j'ai atteint quelque chose d'un peu plus profond¹⁹.»

Sa lettre à Marianne se terminait par ces mots: «Ma chérie, j'espère que nous pourrons oublier les sphères pénibles où les doutes nous ont conduits. J'espère que tu pourras t'arracher au désespoir et j'espère que je pourrai t'aider²⁰.» Quelques jours avant Noël, le facteur apporta un paquet posté de New York pour Leonard. C'était le nouvel album de Judy Collins. Il le prit délicatement par les bords, le déposa sur la platine, puis il plaça l'aiguille sur le quatrième morceau. Dehors, une neige épaisse tombait. Seul dans sa chambre à Montréal, Leonard écouta Judy chanter *Suzanne*. Quand la chanson fut terminée, il souleva l'aiguille et la remit au début, encore, et encore, et encore.

r Le critique, Nicolas Walter, n'appréciait pas la musique de Leonard: «Sur un jeune étudiant, l'effet d'une chanson comme *Dress Rehearsal Rag* peut être désastreux, écrivait-il, la chanson n'est qu'un ramassis de catastrophismes à la mode. De toute façon, l'expressionnisme noir, on s'en lasse vite.»

s *Suite: Judy Blue Eyes* fut enregistré en 1969 par David Crosby and Graham Nash.



À 4 mois, première séance photo de Leonard. *Collection privée Leonard Cohen*



*D'en haut à gauche, dans le sens des
aiguilles d'une montre: Nathan Cohen, le
père de Leonard; Herbert Vinberg;
Léo Livingston; Horace Cohen,
l'oncle de Leonard; et Joseph Izavich.
La légende originale mentionnait :
« Cinq officiers militaires photographiés à
Brighton, Angleterre,
automne 1918, en permission
pour Yip Kippour »
*Collection privée Leonard Cohen**

Leonard et Esther Cohen,
avenue Belmont, Westmount.
Collection privée Leonard Cohen

Leonard et Esther avec leur
mère, Masha Cohen,
au père Murray Hill.
Collection privée Leonard Cohen



Leonard et Masha à Montréal.
Collection privée Leonard Cohen



LEONARD NORMAN
COHEN

"We cannot conquer fear yet
we can yield to it in such
a manner as to be greater
than it."

"Quin" says, "Sir, can I
make an announcement?" Poi
Avers: The coke machine, Poi-
timon: Leading ring-songs at in-
termissions. Ambition: World

Leonard Norman Cohen,
président du conseil des étudiants,
annuaire de l'école secondaire
Westmount High School, 1951.

Collection privée Steve Roux



Robert Herstein
en compagnie de Leonard.
Collection privée Leonard Cohen



Mort Rosenberg
en compagnie de Leonard.
Collection privée Leonard Cohen



The Buckskin Boys.
De haut en bas : Terry Davis, Mike
Doddman, Leonard, 1952.
Collection privée Sue Sullivan



À la plage dans les environs de New York, 1958.

De gauche à droite: Leonard, Harry Pathas, Masha Culbert et Georgianna «Annie» Sherman.



De gauche à droite: Ayixa Layton, Irving Layton, Annie Sherman et Leonard dans les Laurentides au Québec. Collection privée Leonard Cohen.



À New York devant la statue de sainte Catherine. *Collection privée Leonard Cohen*



À la prison de Mrs Pullman, Hampstead, Londres, 1960.
Collection privée Leonard Cohen



La compagnie de Marianne
à Hydra.

Collection privée Arina Layton



Irving Layton sur la terrasse
de la maison de Leonard, Hydra.

Collection privée Arina Layton



Irving Layton et Marianne, Hydra.

Collection privée Arina Layton



En compagnie de soldats
de la révolution, Cuba, 1961.
Collection privée Leonard Cohen



En coulisses pendant un concert
de Joni Mitchell, Wisconsin, 1969.
Photo: Joel Bernstein



Ce qui peut changer en un an...
En coulisses pendant la tournée
Leonard Cohen, 1970.
Photo: Joel Bernstein



En compagnie du maître zen Joshi Sasaki Roshi. Collection privée Leonard Cohen



Leonard et Willie York, Big East Fork Road, Tennessee, 1969.
Collection privée Leonard Cohen

Comment courtiser une dame

L’affiche du Village Voice annonçait: «Andy Warhol présente Nico et le Velvet Underground.» Cela se passait en février 1967. Leonard, de retour à New York, releva le col de son imper en traversant l’East Village en direction de la Dom. L’immense salle caverneuse, située au cœur d’une rangée de maisons victoriennes de St. Mark’s Place, avait successivement abrité la salle des fêtes des immigrants allemands, un restaurant polonais et enfin une discothèque. Warhol l’avait reprise un an plus tôt pour la transformer en une scène d’avant-garde où il créa ses célèbres spectacles d’art *Exploding Plastic Inevitable*. S’y entremêlaient projections de films expérimentaux (ceux de Warhol et de Paul Morrissey), performances de danseurs (les étranges pensionnaires du studio Factory, dont la «Chelsea Girl» Edie Sedgwick, personnalité mondaine devenue *star* du cinéma, ainsi que le poète et photographe Gerard Malanga) et musique. Warhol y installa le Velvet Underground en résidence. Il somma Lou Reed de partager la scène avec une grande blonde, une Allemande âgée d’une trentaine d’années. Nico, déclara Lou Reed, «représentait un modèle pour tous les excentriques du moment».

Lors de son dernier séjour à New York, Leonard avait rencontré Nico par hasard. Un soir, il était entré dans une boîte de nuit et elle était là, au bout du zinc, une reine de glace affichant une pose à la Dietrich. Il lui trouva les traits fins, un teint de porcelaine, des yeux perçants. Près d’elle, un jeune homme l’accompagnait à la guitare pendant qu’elle chantait d’une voix étrange, grave et monotone. «Je suis tombé immédiatement amoureux. Les blondes, j’avais déjà donné. J’avais vécu avec une femme blonde, je m’étais déjà senti comme collé à un poster nazi. Ça ressemblait à une répétition¹.» (S’il s’agit d’une allusion à Marianne, on comprend mieux le bannissement de celle-ci lors du séjour de Masha à Hydra.)

La femme qui allait devenir la prochaine égérie de Leonard, Christa Päffgen de son vrai nom, était née à Cologne en 1938, quatre ans après la naissance de Leonard et cinq ans après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Elle avait été mannequin à Berlin et actrice à New York où elle avait fréquenté le cours d'art dramatique de Lee Strasberg avec Marilyn Monroe. Elle obtint un petit rôle dans *La Dolce Vita* de Fellini (1960) et un autre, plus important, dans *Strip-Tease* (1963) de Jacques Poitrenaud. C'est à Paris qu'elle était entrée pour la première fois dans un studio d'enregistrement. Elle y interprétait la chanson titre du film, écrite par Serge Gainsbourg. Sa voix mourante et monocorde n'avait pas été du goût de Gainsbourg, qui lui préféra celle de Juliette Gréco t. Elle eut plus de succès lorsqu'elle fit une nouvelle tentative à Londres en 1965 avec un producteur tout aussi célèbre, le guitariste Jimmy Page. Sa reprise de la chanson *I'm Not Sayin'*, du chanteur canadien Gordon Lightfoot, sortit en 45 tours chez Immediate Records, le label de Andrew Loog Oldham, le *manager* des Rolling Stones; Brian Jones, le guitariste des Stones, était alors l'amant de Nico.

Une liaison avec Bob Dylan ramena Nico à New York. Pendant qu'il gardait Ari, son fils né d'une aventure avec Alain Delon, Dylan écrivit pour elle la chanson *I'll Keep It with Mine*. Lorsque Albert Grossman, son agent, lui envoya un billet d'avion pour New York, elle supposa que c'était pour s'occuper de sa carrière de chanteuse. Mais non. Cependant, grâce aux relations de Dylan et de Grossman, elle rencontra Warhol qui la trouva parfaite. Il lui confia des rôles dans ses films – dont le célèbre *Chelsea Girls* dans lequel apparaît Ari, alors âgé de quatre ans – et la fit entrer dans le Velvet Underground. Le premier single du groupe, un 45 tour sorti en octobre 1966 (à l'époque où Leonard jouait ses chansons à Judy Collins), met en valeur sa voix profonde et languide sur deux faces: *All Tomorrow's Parties / I'll Be Your Mirror*. Nico devint malgré elle le guide touristique de Leonard. Il se mit à la suivre dans New York, passant de repaires pour demi-mondains branchés en cabarets louches.

«Je me souviens d'être entré dans un club, le *Max's Kansas City*, j'avais entendu dire que c'était l'endroit où tout le monde allait – je ne connaissais personne à New York –, et de m'être m'attardé au bar. Je

n'ai jamais été doué pour me plier aux efforts qu'il faut faire pour lier connaissance. Un jeune homme s'approcha de moi et dit: "Vous êtes Leonard Cohen, celui qui a écrit Beautiful Losers." Personne n'avait lu ce livre aux États-Unis où il ne s'était vendu qu'à une poignée d'exemplaires. C'était Lou Reed. Il me conduisit vers une table où brillaient tous les grands esprits de l'époque: Andy Warhol, Nico.
[Rires]

— *Mais ce qui vous intéressait, c'était de parler à Nico. Comment ça s'est passé?*

— *Je faisais partie de la multitude de gens qui désiraient Nico. Un mystère, cette femme. J'ai essayé de lui parler, je me suis présenté, mais je ne l'intéressais pas.»*

Lou Reed trouvait que *Beautiful Losers* était «un livre incroyable, un livre extraordinaire, au-dessus de tout, et de plus drôle et sibyllin. Je me souviens d'avoir entendu Leonard dire que c'est après avoir entendu *I'll Be Your Mirror* qu'il a commencé à écrire des chansons. Qui sait?». Si Leonard se prit d'amitié pour Reed, c'est en partie parce qu'il plaisait à Nico.

On pourrait imaginer que Leonard et Andy Warhol, deux artistes qui voulaient que leur vie et leur œuvre se confondent, étaient faits pour s'entendre. Mais Leonard n'était pas plus à l'aise avec lui qu'auprès des Beats. Face à eux, il se sentait provincial. Danny Fields affirme pourtant: «Aucun cercle n'aurait pu exclure Leonard. Nous l'aimions, Nico l'aimait, je l'aimais, il était adoré. Il avait une réputation redoutable et il était sexy. Il n'avait aucun effort à faire.» Fields, un proche de Nico, était producteur chez Elektra Records à New York, il connaissait le Manhattan des années 1960 comme sa poche. En ce qui concerne Leonard, il en allait tout autrement: une sorte de timidité, ou une propension à rester à l'écart, avait transformé l'étudiant sociable en un homme farouchement indépendant qui ne voulait plus rejoindre aucun club, qu'il y soit convié ou non.

Nico expliqua à Leonard qu'elle aimait les hommes jeunes et ne faisait pas d'exception. Son jeune homme du moment, un guitariste doté d'une jolie frimousse, avait dix-huit ans à peine, il s'appelait Jackson Browne et venait de Californie. Sa beauté de surfeur angélique paraissait surnaturelle comparée au look cadavérique

d'Andy Warhol et de sa clique tout de noir vêtue. Browne était venu à New York un peu par hasard: des amis traversaient le pays en voiture et cherchaient quelqu'un pour partager les frais; attiré par l'aventure, il avait pris sa guitare acoustique et la carte de crédit essence de sa mère. Lorsqu'ils arrivèrent à Manhattan, il découvrit «les immenses affiches de Nico, renversante de beauté³» annonçant les concerts avec, en première partie, Tim Buckley, auteur-compositeur-interprète avec qui il avait joué dans le circuit des cafés du comté d'Orange. Tim Buckley lui dit que Nico cherchait un guitariste électrique à temps plein mais que, «menant sa propre barque», il n'était pas disponible pour l'accompagner. Browne emprunta une guitare électrique.

Nico ouvrit la porte de son appartement et, de son célèbre regard scrutateur, examina Browne de haut en bas. Ce coup d'œil fut suffisamment convaincant. Aussi, elle lui proposa d'entrer. Elle lui chanta quelques airs et il lui assura qu'il serait capable de l'accompagner. Elle lui demanda d'interpréter ses propres chansons; il n'avait pas encore de contrat d'enregistrement. Il commença par *These Days*, une douce ballade méditative écrite lorsqu'il avait seize ans, à la suite de son second *trip* à l'acide. «*“Che feux faire zet chanzon.”* – Tout le monde veut imiter Nico, c'est si drôle⁴», dit Browne. Elle choisit deux autres de ses titres et le nomma sur-le-champ nouvel accompagnateur et amant.

«Nico vivait dans un appartement avec son petit garçon, Ari, et un colocataire, un grand type qui s'appelait Ronnie. Il portait de grands manteaux de fourrure, il avait pas mal d'argent – je ne sais pas ce qu'il faisait, propriétaire de club ou restaurateur, ou quelque chose de ce genre. Il était très sympa et, curieusement, il ne semblait guère s'intéresser à elle autrement qu'en ami. Je trouvais ça incroyable.» Browne rit. «Je me souviens de Leonard, il aimait passer de temps en temps. Je savais qu'il avait acquis une certaine notoriété grâce à *Suzanne*, chantée par Judy Collins, et qu'il avait écrit ce livre génial, *Beautiful Losers*. Il semblait en être gêné pour je ne sais quelle raison. Il venait régulièrement au club où nous nous produisions. Il restait assis à la table du premier rang, à écrire et à la regarder⁵.»

Cette scène n'est pas sans rappeler *Mort à Venise*. Un écrivain

vieillissant (à trente-deux ans, Leonard commençait à paraître vieux aux yeux d'un adolescent comme Browne) et éperdu d'amour soupirait auprès d'une inaccessible et dangereuse beauté. Browne supposait que Leonard «écrivait une chanson pour Nico». Ce n'était pas tout à fait faux, mais il espérait davantage. «Elle avait inspiré une chanson à Bob Dylan, une autre à Tim Hardin, elle rassemblait et interprétait des chansons extraordinaires que personne n'avait jamais entendues, un peu comme Judy Collins, mais c'était bien le seul point commun entre les deux femmes⁶.»

Leonard se lia d'amitié avec eux. «Il nous lisait les poèmes qu'il avait écrits en la regardant d'un air rêveur, ils étaient très étonnants.» À plusieurs reprises, il les accompagna à la Dom avant que Browne ne quitte Nico. «J'étais fou d'elle, dit Browne, mais j'ai fini par comprendre que je n'étais qu'une petite aventure. J'ai rompu. Nous n'étions plus amants, mais je travaillais pour elle et je la voyais tous les soirs. Ensuite, c'est devenu bizarre. Elle a été harcelée au téléphone, elle a cru que c'était moi et elle a pété les plombs.» Browne retourna en Californie, juste à temps pour le fameux *Summer of Love*. «Nico était mystérieuse et un peu folle, dit Browne. Elle ne voulait révéler ses origines à personne – je pense qu'elle ne voulait pas qu'on sache qu'elle était allemande – et puis, elle avait ces manières glacées. Par ailleurs, elle avait un sourire de fillette et, quand elle riait, elle ressemblait à une enfant. Elle passait presque tout son temps avec son fils. C'est un côté de Nico que peu de gens connaissent. Je l'ai beaucoup aimée.»

Leonard aussi. Bien qu'elle ne lui ait jamais cédé, il était «fou d'elle⁷», assure Danny Fields. «Elle n'a pas cédé à Leonard mais à Lou [Reed]. Allez savoir! Nico vénérât Leonard. Elle lui lançait des “Ohh Lennhaarrddt!” – sa façon de prononcer son nom avec cette voix germanique – “Qu'est-ce que tu en penses, Lennhaarrddt?” “Est-ce que Lennhaarrddt aime mes chansons?” Nico avait envie de s'associer avec des gens créatifs. Il ne fait aucun doute que Leonard comptait beaucoup pour elle. Elle était pleine de contradictions, mais son goût pour les jeunes restait une constante ^u.» Après Jackson Browne vint le tour de Jim Morrison, puis de Jimi Hendrix, qui n'avaient guère plus

de vingt ans.

«Je suis tombé sur Jim Morrison une ou deux fois, mais je ne le connaissais pas bien. J'ai improvisé avec Hendrix, une nuit à New York. J'ai oublié le nom du club, mais j'étais là et il connaissait ma chanson Suzanne, alors nous avons commencé à jouer.

— *Vous et Hendrix sur Suzanne? Qu'est-ce que ça donnait?*

— *Il l'a jouée avec délicatesse, sans malmener sa guitare. C'était charmant. Je l'ai revu une fois. Je marchais dans la 23^e Rue, la rue de l'hôtel Chelsea, en compagnie de Joni Mitchell, une très jolie femme. Une grosse limousine s'arrête, Jimi Hendrix, à l'arrière, commence à discuter avec Joni sans descendre.*

— *Ça ne le gênait pas qu'elle soit accompagnée d'un homme, vous, en l'occurrence?*

— *Eh bien, c'était un homme très élégant, il ne pouvait pas être impoli.*

— *Est-ce que Joni vous a abandonné pour monter avec lui?*

— *Non, pas Joni. Mais Nico l'a fait une fois. Nous étions allés entendre Jim Morrison qui jouait pour la première fois à New York, je crois. Hendrix est arrivé, il était splendide, très beau. J'étais venu avec Nico et au moment de partir, quand j'ai dit: "Allons-y", elle a répondu: "Toi, tu peux y aller. Moi, je reste." [Rires.]»*

Quelques années plus tard, Leonard et Nico se retrouvèrent par hasard au restaurant El Quijote. À la fermeture du bar, ils allèrent finir la soirée dans la chambre de Leonard au Chelsea. C'était l'une des chambres les plus exiguës – Leonard était seulement de passage –, aussi, ils s'assirent sur le lit pour continuer leur conversation. À un moment donné, se sentant encouragé, Leonard posa une main sur son bras. Nico se retourna et le frappa avec une violence qui le fit décoller du lit. «Ses accès de brutalité étaient connus, dit Fields, mais elle était aussi capable d'une indifférence absolue. Les hommes se demandaient ce qu'elle avait derrière la tête et ils tombaient amoureux. Peut-être que le geste qu'elle avait eu envers Leonard était un geste d'amour. "Ze feux pas tomber amoureux de toi." Bang! Peut-être qu'elle voulait qu'il se comporte en mâle conquérant, parce qu'en général, les hommes avaient peur d'elle. Nico adorait Leonard. On l'adorait tous.»

Sentant qu'il «n'avait aucun talent» et qu'il «ne savait plus comment courtiser une dame», Leonard se retrouva seul à l'hôtel⁸. Hanté par la

pensée de Nico, il écrivit *The Jewels in Your Shoulder* et *Take This Longing* qui s'intitulait alors *The Bells*, qu'il joua et apprit à Nico plus tard. Elle est «la plus grande et la plus blonde» de la chanson *Memories* et l'inspiratrice de *Joan of Arc*. «J'ai écrit cette chanson pour une fille allemande que je connaissais, une grande chanteuse. J'aime ses chansons. J'ai lu récemment un entretien dans lequel elle parlait de moi, de mon travail. Elle disait que j'étais "parfaitement inutile"», confia-t-il au public parisien en 1974⁹. Elle inspira également *One of Us Cannot Be Wrong*. À la suite d'une rencontre où Nico l'avait rejeté une fois de plus, Leonard retourna dans sa chambre et se livra «à des rituels de magie noire» avec des bougies vertes qu'il se procurait à la boutique de charmes et sortilèges, puis, dit-il, «j'ai réuni deux bougies et mélangé la fumée de deux cônes de bois de santal, j'ai pratiqué un tas de cérémonies occultes qui n'ont abouti à rien d'autre qu'à une amitié durable¹⁰».

Leonard vivait maintenant au Chelsea. Cette grande bâtisse victorienne en brique rouge, située à l'ouest de la 23^e Rue, dans l'ancien quartier des théâtres de New York, comptait 400 chambres dans lesquelles séjournèrent un grand nombre d'artistes. Mark Twain par exemple, ou Arthur Miller, qui y vécut pendant six ans et fit l'éloge de ce lieu «sans aspirateurs, ni règlement, ni honte». Dylan Thomas mourut dans une de ses chambres, et Sid Vicious tua sa petite amie, Nancy Spungen, dans une autre. L'établissement a fourni le décor du film d'Andy Warhol, *Chelsea Girls*.

Le Chelsea était très populaire auprès des poètes Beat et de leurs héritiers, les musiciens de rock, parmi lesquels Bob Dylan, Jimi Hendrix, Janis Joplin et Patti Smith qui y vivait avec son amant, le photographe Robert Mapplethorpe. Pour Patti Smith, l'hôtel ressemblait à «une maison de poupées dans un univers de la quatrième dimension¹¹». (Leonard avait rencontré Patti Smith l'année précédente et l'avait amenée chez les Layton pour dîner. Selon Irving et Aviva, «elle n'était alors qu'une adolescente, avec sa silhouette androgyne, vêtue de fripes et je me suis demandé si elle vivait dans la rue. Leonard nous répétait: "Elle est géniale, absolument géniale, elle va faire un malheur."») »

Les murs du hall d'entrée étaient encombrés de peintures données ou mises en gage par les pensionnaires en guise de paiement. On accédait directement au restaurant El Quijote depuis l'entrée. L'ascenseur le plus lent de toute l'hôtellerie américaine se hissait le long de douze étages, s'ouvrant sur des couloirs jaunes et sur un dédale de chambres dont la superficie et le degré de confort variaient sensiblement. Au quatrième étage, celle de Leonard était éclairée par une simple ampoule au plafond. Elle était équipée d'une petite télévision noir et blanc et d'une plaque de cuisson. Un lavabo distribuait chichement une eau chargée de rouille. Plus de la moitié des clients de l'hôtel y résidaient à long terme. Certains donnaient l'impression de vivre là dans le seul but d'obtenir une meilleure chambre. Selon Thelma Blitz, le Chelsea ressemblait à une «vaste fraternité de bohémiens», et en ancien président de fraternité, Leonard «s'y sentait parfaitement à sa place».

Il avait tout ce dont il avait besoin dans ce qui lui servait désormais de foyer, y compris la présence de femmes dévouées. Dès l'âge de neuf ans, à la mort de son père, Leonard avait été élevé par des femmes. À ses débuts dans le monde de la musique, il s'était appuyé sur Mary Martin et Judy Collins. Présent trente-quatre semaines dans les palmarès aux États-Unis et objet de toute l'attention des radios, *In My Life* fut le disque de Judy Collins le plus vendu. «C'était vraiment le début de la pop, dit-elle, ce qui explique en partie mon succès. Ça et la promotion assurée par Elektra.» Grâce au charme puissant de *Suzanne* et au soutien de Judy Collins, fidèle groupie de l'auteur, Leonard attira l'attention de John Hammond, alors responsable de la production chez Columbia, la plus grande maison de disques américaine.

Hammond était issu de l'aristocratie de New York par sa mère, une Vanderbilt, et son grand-père, un général de la guerre de Sécession. Il avait bénéficié d'une éducation extrêmement privilégiée mais, comme Leonard, il avait choisi un parcours différent. Il avait adopté la cause des militants des droits civiques, il était devenu critique de jazz, producteur de disques et découvreur de talent. Il avait fait connaître Billie Holiday, Pete Seeger, Count Basie, Aretha Franklin et Bob Dylan, entre autres. «John Hammond était un génie», s'exclame Judy Collins.

«Il a su discerner ce que valait Dylan au-delà de ses assommants blues à la Woody Guthrie et lui a signé un contrat pour trois disques avant même qu'il n'écrive *Blowing in the Wind*. Il était toujours à l'écoute, extrêmement attentif. Il a écouté ce que je faisais et a proposé de m'engager chez Columbia, mais j'avais déjà signé avec Elektra la semaine précédente. Et c'est là qu'il a entendu Leonard, alors complètement inconnu.» Parallèlement, Mary Martin téléphonait à John Hammond, lui vantait les mérites de Leonard, lui envoyait ses livres et essayait de le convaincre d'assister à une projection privée de *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen* dans les bureaux new-yorkais de la CBC. Elle avait poussé Leonard à enregistrer une maquette sur un magnétophone de fortune après l'avoir installé dans la baignoire vide de sa salle de bain. Elle en fit parvenir une copie à Garth Hudson, le pianiste du groupe The Band, pour préparer les partitions des chansons. Un autre exemplaire fut livré en personne à Hammond par Mary Martin et son avocate, E. Judith Berger – elles avaient, à cette occasion, enfilé leurs minijupes les plus microscopiques.

Leonard reçut un appel de Hammond l'invitant à déjeuner à proximité du Chelsea. Après quoi il lui demanda de lui jouer quelques airs dans sa chambre d'hôtel. Assis tout au bord du lit, placé juste sous l'ampoule électrique, Leonard chanta pendant une heure: *Suzanne, The Stranger Song, Master Song, Hey, That's No Way to Say Goodbye, The Jewels in Your Shoulder* ainsi qu'une chanson qu'il venait de terminer, *Your Father Has Fallen*. Hammond était assis sur l'unique chaise, les yeux fermés, immobile. Lorsque Leonard arrêta de jouer, Hammond ouvrit les yeux et lui dit en souriant: «C'est dans la poche.» Leonard, pas tout à fait sûr de ce qu'il avait dans la poche, le remercia et le raccompagna. De retour à Columbia Records, Hammond annonça qu'il envisageait de mettre Leonard sous contrat. Cette annonce ne suscita pas l'enthousiasme dans la maison de disques. Mais ce ne serait pas la dernière fois. Le directeur général par intérim, Bill Gallagher, s'exclama: «Un poète de trente-deux ans? Vous êtes dingue¹²?» C'était compréhensible. En 1967, le rock remplaçait la poésie, et dans cet univers, on ne pouvait pas se fier à un homme de plus de trente ans.

Hammond ne lâcha pas prise. L'ancien vice-président de Columbia/Epic, Larry Cohen, qui occupait le bureau voisin, se souvient d'Hammond lui disant que «de tous les artistes qu'il avait jamais engagés, Leonard était le plus intelligent. Cela en disait long dans la bouche de John, il n'était pas du genre à parler pour ne rien dire. Il avait une très haute opinion de Leonard Cohen».

Le 22 février, Leonard, toujours sans contrat, fit officiellement ses débuts de chanteur lors d'un concert de soutien pour la station WBAI, qui se tenait au Village Theatre au coin de la 6^e Rue et de la 2^e Avenue à New York. Un plateau impressionnant réunissait Pete Seeger, Tom Paxton et Judy Collins, à laquelle Bob Fass avait suggéré de présenter Leonard Cohen sur scène, comme Joan Baez l'avait fait pour Dylan. Collins était très enthousiaste, pas Leonard. «Il a dit: "Non, je ne sais pas chanter et je ne peux certainement pas chanter en public." Je lui ai répondu: "Mais si, tu peux!" Leonard n'avait jamais rêvé de devenir chanteur. Alors j'ai proposé: "Pourquoi ne pas chanter *Suzanne*, tout simplement? Tout le monde la connaît, ça va bien se passer." Il a fini par accepter.»

«Ce soir-là, raconte Bob Foss, Judy monta sur scène, chanta, puis invita Leonard à la rejoindre. Il s'avança. Comme il avait du mal à accorder sa guitare, elle lui passa la sienne. Il commença à chanter, mais peut-être n'était-ce pas la bonne tonalité, alors sa voix se brisa. Il fit: "Je ne peux pas", et il quitta la scène. Je me suis dit: C'est vraiment dommage. Le spectacle a repris et un peu plus tard, Judy Collins est venue me dire que Leonard voulait revenir sur scène. Ce qu'il a fait. Je me suis dit: "Cet homme a des couilles!"» Judy Collins raconte: «Leonard était extrêmement nerveux, il tremblait de trac. Il ne s'était jamais produit ailleurs que dans les petits clubs de New York pour y lire ses poèmes. Il a commencé à chanter *Suzanne* et, à la moitié de la chanson, il s'est arrêté et a quitté la scène. Pourtant le public le réclamait. Je suis retournée le chercher en lui disant: "Il faut que tu finisses la chanson." "Je ne peux pas." Alors j'ai proposé de chanter avec lui, je l'ai accompagné sur la scène et nous l'avons chantée ensemble. Voilà les débuts de Leonard.»

Dans une lettre à Marianne datée du 23 février 1967, Leonard écrit:

«Chérie, hier soir, j'ai chanté pour la première fois à New York lors d'un énorme concert de bienfaisance. Une foule de chanteurs célèbres étaient là. Judy Collins m'a présenté à un public de 3000 personnes.» Il lui raconte ensuite comment, en touchant les cordes de sa guitare, elle lui avait paru «sonner complètement faux: j'ai essayé de l'accorder, j'étais incapable d'émettre autre chose qu'un croassement». Il avait réussi à chanter les quatre premiers vers de *Suzanne* d'une voix «monocorde, alors j'ai laissé tomber en disant: "Désolé, je ne peux pas." J'ai quitté la scène, les doigts en caoutchouc, laissant le public déconcerté et sentant ma carrière musicale s'évanouir parmi les toussotements des gens en coulisse». Il décrit à Marianne comment il était resté là, sonné, à regarder Judy Collins interpréter d'autres chansons, et comment il était finalement revenu sur scène pour *Stranger Song* avec une voix et une guitare en pleine déliquescence. «Quand ça s'est enfin terminé, j'ai envisagé le suicide. Personne ne savait quoi faire, quoi dire. Quelqu'un m'a pris par la main et m'a emmené. Tout le monde était désolé pour moi, ils ne pouvaient pas comprendre à quel point j'étais heureux, combien j'étais soulagé que tout ça n'ait servi à rien. Je ne m'étais jamais senti aussi libre ^{fn3 v.}»

Marianne raconte: «À ce moment, je me trouvais à Oslo, dans la maison de ma mère, avec mon petit garçon, et quelque chose de très étrange s'est produit. Axel s'est levé tout d'un coup et a dit: "Cohne est mort, Marianne." C'est ainsi qu'il appelait Leonard: "Cohne." Comme Leonard le raconte lui-même, Cohen était bien "mort" sur scène ce soir-là.» À la fin de sa lettre, Leonard annonçait qu'il rentrerait à Hydra dans un ou deux mois pour commencer un autre livre. Il terminait par: «J'espère que tu vas bien, petite amie de ma vie. La carte d'Axel était magnifique, embrasse-le pour moi. Bonne nuit, ma chérie. Leonard¹³.»

Dans une autre lettre écrite en avril, trois jours après s'être produit à guichets fermés lors d'un festival à l'université de l'État de New York à Buffalo, Leonard exprimait à nouveau son désir d'écrire un livre. Alors qu'on lui avait proposé une tournée de quarante concerts dans des universités américaines à l'automne et, avant cela, au Festival folk de Newport et à Expo 67, l'exposition universelle de Montréal, il «voulait

vraiment écrire ce livre» avant de partir en tournée. En fait, une étape avait déjà été franchie. De nouvelles artistes, toutes des femmes, avaient l'intention d'enregistrer ses chansons. Buffy Sainte-Marie en interprétait déjà deux, et Nico voulait chanter *The Jewels in Your Shoulder* sur son premier disque solo. Pourtant, il se décrivait ainsi à Marianne: «Mort au désir, fatigué de l'ambition, témoin passif de ma propre douleur.» Il lui disait qu'il avait «laissé tomber [ses] vœux de sainteté, de révolution, de rédemption et [son] ambition de maîtriser la musique». Il voulait être à Hydra avec elle¹⁴. Quelques jours plus tard, il lui envoya une nouvelle lettre, en décrivant la fine bougie verte qui brûlait en permanence dans sa chambre, en prière à «saint Jude Thaddée, patron des causes désespérées¹⁵». Aucune allusion à Nico; elle n'était probablement pas sa seule cause désespérée.

John Hammond n'avait pas renoncé à produire Leonard. Lorsque Columbia Records nomma un nouveau dirigeant, Clive Davis, il le persuada de donner le feu vert pour le contrat. Daté du 26 avril 1967, le document qui nomme Mary Martin Management Inc. agent et Bob Johnston producteur fut déposé au bureau de Martin, sur Bleecker Street. Il proposait quatre options d'un an et une avance de 2000 dollars payable dans un délai de trente jours à compter de la fin de l'enregistrement d'un 33 tours. Leonard signa. Il était désormais chanteur.

* * *

Le studio E de Columbia se trouvait au sixième étage de l'ancien bâtiment de granit noir de CBS, à l'est de la 52^e Rue. Le 19 mai 1967, premier jour de l'enregistrement, le regard de Leonard fut attiré en sortant de l'ascenseur par une grande bannière sur laquelle on pouvait lire «*The Arthur Godfrey Show*». Godfrey, un animateur radio très populaire, diffusait une émission quotidienne d'un studio voisin. Godfrey était renommé pour sa nature joviale: il avait même lancé sa propre marque de ukulélés en plastique, dont il jouait régulièrement pendant ses émissions. Mais son naturel chaleureux ne s'étendait pas aux énergumènes et musiciens à cheveux longs avec lesquels il avait à partager l'étage.

Leonard, avec sa mallette, sa guitare et sa dégainé de professeur d'université, poussa la lourde porte et entra dans une pièce minuscule au plafond exagérément haut. Sur le canapé de la régie, John Hammond, vêtu d'un costume, semblait absorbé dans la lecture du journal. Bob Johnston, le producteur mentionné au contrat, avait disparu. «Je tenais absolument à le produire, dit Johnston, et Leonard était partant, mais la compagnie s'y est opposée parce que je suivais déjà Bob Dylan, Johnny Cash, et Simon & Garfunkel.» Six mois plus tôt, ces derniers étaient précisément dans le studio pour enregistrer avec Johnston le célèbre *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*. John Hammond décida de prendre en charge l'album de Leonard et il amena au studio une poignée de musiciens.

Lors de cette première séance de trois heures, ils enregistrèrent cinq prises de *Suzanne*, six de *The Stranger Song* – avec guitare et orgue, guitare et basse et guitare seule – et six prises de *Hey, That's No Way to Say Goodbye*, dont cinq «versions rock» avec le groupe et une version «simple» en solo. Hammond, derrière la vitre, s'exclama dans l'interphone: «Tiens-toi bien, Dylan!» Selon Leonard, «Hammond ne disait jamais rien de négatif. Il mettait juste quelques nuances dans ses approbations du genre: tout ce que tu as fait était “bon”, mais certaines choses étaient “très bonnes”». Au fil du temps, Leonard apprit que lorsque c'était «bon», il fallait recommencer¹⁶. Lors de la deuxième session, il enregistra quatre prises de *So Long, Marianne*.

Leonard a souvent dit que l'enregistrement de *Songs of Leonard Cohen* avait été difficile, et les fiches de travail archivées à la Columbia – cartes manuscrites où l'on consigne les dates, heures et contenu de chaque session d'enregistrement – l'attestent. Les séances d'enregistrement durèrent du 19 mai au 9 novembre, avec deux producteurs, dans trois studios différents. Les quatrième et cinquième sessions, qui eurent lieu en juin, se déroulèrent au studio B, dans une suite de l'ancien immeuble de Columbia situé sur la 7^e Avenue. Les garçons d'ascenseur portaient des uniformes gris à passepoils et boutons dorés. Leonard essaya d'améliorer l'ambiance du petit studio terne et fonctionnel avec des bougies et de l'encens. Il ne se sentait quand même pas à son aise.

«Ça n'a jamais été facile. Je n'ai jamais été particulièrement confiant et je n'ai jamais été en mesure d'obtenir exactement ce que je voulais. Je ne pensais qu'à en finir au plus vite! Quand on charcute les chansons encore et encore, à la fin, on en arrive à dire: "Tant pis, j'arrête." On cesse de se demander si ça va être magnifique, parfait, immortel, la seule question urgente devient: "Est-ce qu'on peut en finir?"

— Comme c'était la première fois, avez-vous laissé Hammond prendre en main l'enregistrement comme il le souhaitait, ou aviez-vous certaines exigences?

— J'ai demandé un miroir en pied. Rien d'autre. Il avait d'excellentes idées sur la manière de procéder. Il a amené un bassiste dont le nom est sur le bout de ma langue, quelqu'un de bien, un musicien sensible. On a enregistré un grand nombre de chansons ensemble, juste nous deux, à la guitare et à la basse. Je crois que ces chansons composent la moitié du disque.»

Leonard savait quel son il voulait, ou du moins ce qu'il ne voulait pas, mais il était trop inexpérimenté en tant que musicien, il lui manquait les mots pour le dire. Il ne jouait pas aussi bien que les musiciens du studio, qui l'intimidaient. «Je ne savais pas chanter accompagné par un groupe de musiciens professionnels. Ils assuraient si bien que je me laissais distraire à les écouter au lieu de me concentrer sur ce que je faisais. Ils étaient tellement plus compétents¹⁷.» Hammond, avec finesse, renonça au groupe et laissa Leonard travailler avec un seul accompagnateur. Willie Ruff, un bassiste intuitif et avisé qui avait joué avec Dizzy Gillespie, Count Basie et Louis Armstrong, se moquait bien que Leonard ne puisse pas lire les partitions. «Il savait mettre en valeur mon jeu de guitare, dit Leonard, prévoir le moindre de mes mouvements, et il comprenait parfaitement le sens de mes chansons. Il faisait partie de ces rares musiciens qui jouent de façon totalement désintéressée, un véritable accompagnateur. Je n'aurais pas pu enregistrer ce disque sans lui¹⁸.»

On changea de studio d'enregistrement encore une fois pour aller au Studio C, installé dans une ancienne église orthodoxe arménienne de la 30^e Rue. Miles Davis y avait enregistré *Kind of Blue*. À ce stade, Leonard en était à la seizième prise de *Suzanne* et travaillait sur une

autre chanson intitulée *Come On, Marianne*. «J’ai toujours cru que “Allez, Marianne, il est temps que nous commençons à rire et pleurer” signifiait “Allez, viens voir si nous pouvons maintenir ce navire à flot”. Il y avait un groupe californien, les Beach Boys je crois, qui utilisait ces mots dans une chanson. En fin de compte, il s’est avéré que nous ne le pouvions pas.»

Leonard avait commencé à composer la chanson à Montréal l’année précédente, et c’est au Chelsea qu’il l’avait achevée. Mais il hésitait encore sur les deux mots du titre et du refrain, qui pouvaient en transformer le sens. «Je ne m’imaginais pas que je lui disais au revoir, dit Leonard, mais je pense que c’était le cas.» Il ne l’avait pas conçue comme un chant d’adieu, mais c’était comme si la chanson avait décidé à sa place. «Certains auteurs font des chansons toniques, d’autres des chansons mélancoliques, moi je suis plutôt un chanteur élégiaque, dit-il en 1979. Je pense que pour de nombreux écrivains, l’œuvre a une qualité prophétique. Je ne l’entends pas au sens cosmique ou religieux, mais par rapport aux événements de la vie. La plupart du temps, on écrit sur des événements qui n’ont pas encore eu lieu¹⁹.» C’est une remarque intéressante: il commence par dire que la tonalité mélancolique serait un parti pris d’écriture qui conviendrait mieux à certains goûts, puis il suggère que les paroles des chansons pourraient influencer sur les événements de sa vie, ce qu’il n’est sûrement pas assez superstitieux pour croire. Écrire une chanson, pour Leonard, c’était cependant explorer en profondeur, et le résultat, cette fois, lui révéla une folle envie de partir.

* * *

En juillet, Leonard marqua une pause d’un mois. Il eut l’impression de sortir de prison. Tant de choses s’étaient passées depuis son arrivée à New York, tandis qu’il était occupé par sa nouvelle carrière. Il y avait eu un *coup d’État* ^w en Grèce, une junte militaire avait pris le pouvoir; il y avait eu la Guerre des Six Jours en Israël. Son ami Irving Layton était allé au consulat israélien pour offrir ses services à l’armée. On avait décliné²⁰. Une série de concerts avaient été planifiés, et c’est pourquoi Leonard avait dû interrompre ses enregistrements.

La tournée commença le 16 juillet au célèbre Festival folk de Newport. Leonard pouvait, cette fois encore, remercier Judy Collins qui faisait partie du conseil d'administration du festival. Deux ans après que Bob Dylan s'était attiré les huées de la foule pour avoir utilisé une guitare électrique, Collins se battait contre les traditionalistes pour leur faire accepter le renouveau de la musique folk, y compris sa propre façon d'en écrire et d'en jouer. Elle voulait faire du festival un moment d'échanges et de travail et, finalement, elle obtint gain de cause. Leonard était en tête dans sa liste de participants, ainsi qu'une inconnue, Joni Mitchell.

«J'avais rencontré Joni par l'intermédiaire d'Al Kooper, un ami qui avait joué avec Dylan dans son fameux groupe électrique de Newport, dit Collins. Une nuit, il m'a appelée à 3 h du matin, il avait ramené chez elle une fille qui se disait auteur-compositeur-interprète, dans l'espoir de s'envoyer en l'air, mais il s'était rendu compte en arrivant qu'elle savait vraiment chanter et écrire. Il lui avait passé le téléphone et lui avait demandé de me chanter *Both Sides Now* que, bien sûr, j'ai absolument voulu interpréter.»

«Judy, explique Danny Fields, avait un don pour dénicher de nouveaux talents. Comme presque tout le monde, j'ai d'abord entendu parler de Leonard grâce à la chanson *Suzanne*, qui figure sur l'album *In My Life* de Judy Collins, paru en 1966. Le soir, quand The Scene fermait ses portes, nous étions un petit groupe à aller chez Paul, le propriétaire du club, sur la 18^e Rue afin d'écouter cet album. Au début de 1967, quand j'ai commencé à travailler pour Elektra avec Judy, Leonard est passé, mais je ne l'ai véritablement rencontré qu'à Newport. J'étais allé au festival en qualité de représentant de la maison de disques et, comme tout le monde, je logeais à l'hôtel Viking. C'était beau, tranquille, je n'avais pas besoin de conduire, alors j'ai pris du LSD. J'étais avec Judy et Leonard qui ont proposé: "Retournons dans la chambre de Leonard."»

Fields se souvient que, «assis par terre, il contemplait le tapis pendant qu'ils s'installaient sur les lits avec leurs guitares. Leonard apprenait *Hey, That's No Way to Say Goodbye* à Judy; la chanson est devenue la bande sonore qui ouvrait, dans les mèches du tapis, aux

huit dimensions de l'existence. Quand je suis revenu à moi, juste avant l'aube, ils étaient encore en train de jouer et Judy a dit: "Oh, on dirait que Danny a besoin d'un bol d'air. Leonard, allons faire un tour." Nous sommes allés nous balader du côté de la baie, jusqu'aux falaises qui abritent les grands manoirs des requins de la finance. Le soleil se levait, c'était merveilleux. Quand je suis rentré à New York la nuit suivante, Judy se produisait à Central Park pour le Rheingold Festival et faisait monter Leonard sur scène pour chanter *Suzanne*.

La critique du *New York Times* sur la prestation de Leonard à Newport parle d'un «chanteur extrêmement efficace, envoûtant, hypnotique». Toutefois, comme lors du concert de la station WBAI, «Leonard était terriblement nerveux, se souvient Aviva Layton. C'était le milieu de l'été, le terrain était bondé et le soleil se couchait. Judy Collins a déclaré: "Permettez-moi de vous présenter un auteur-compositeur-interprète, Leonard Cohen." Leonard s'est avancé avec sa guitare en bandoulière, quelques personnes protestaient parce qu'elles étaient venues voir Judy Collins, pas cet inconnu. Il fallait gagner ce public, des milliers de personnes debout, serrées comme des sardines. Il a dit très calmement: "Ce soir, ma guitare est remplie de larmes et de plumes", puis, il a joué *Suzanne*, et c'était tout. Incroyable». Leonard fêta l'événement dans l'intimité de sa chambre au Chelsea Hotel. Sa nouvelle amoureuse rencontrée à Newport, une jeune chanteuse blonde de vingt-trois ans à la taille élancée et dotée d'une voix tout aussi unique que celle de Nico, était avec lui.

* * *

Joni Mitchell, comme Leonard, était née et avait grandi au Canada. Mais les paysages de leur enfance avaient été bien différents, urbains et cosmopolites pour Leonard, vastes ciels et prairies pour Joni. Fille d'un officier de l'Aviation royale canadienne, elle avait été élevée dans une petite ville de la Saskatchewan. Enfant, elle contracta la poliomyélite. Au cours de sa longue convalescence solitaire, elle peignait avec talent et jouait du ukulélé et de la guitare, inventant un jeu sophistiqué et développant sa propre manière d'accorder l'instrument. En 1964, Joni abandonna ses études artistiques pour

devenir chanteuse folk, et elle s'installa à Toronto, près des cafés où la scène folk émergeait. En février 1965, elle donna naissance à une fille née d'une liaison avec un photographe. Quelques semaines plus tard, elle épousa le chanteur folk Chuck Mitchell et confia le bébé à l'adoption. Le mariage ne dura pas. Joni s'en alla mais garda le nom de Mitchell. Elle déménagea à Greenwich Village, où elle vivait seule dans une petite chambre d'hôtel au moment où elle rencontra Leonard.

Ce fut une histoire d'amour passionnelle. Au début, Joni jouait l'étudiante auprès de Leonard, lui demandant conseil pour ses lectures. «Quand j'ai entendu ses chansons pour la première fois, j'ai pensé que je ne connaissais rien à la vie. Mon travail m'est apparu immature et naïf en comparaison²¹.» Leonard lui suggéra quelques lectures dont Lorca, Camus et le Yi King. Mais il prit rapidement conscience que Joni n'avait pas besoin d'aide pour quoi que ce soit, et certainement pas pour composer des chansons. Ils écrivirent deux chansons différentes portant le même titre, *Winter Lady*. Elle composa deux chansons d'amour très proches de *Suzanne: Wizard of Is*, sur une mélodie et des vers quasiment identiques (*You think that you may love him, she wrote of the man who speaks 'in riddles' / «Tu penses que tu l'aimes peut-être, écrit-elle de l'homme qui parle par énigmes»*) et *Chelsea Morning*, dont le décor est une chambre emplie de bougies, d'encens et d'oranges, «où le soleil coule comme du caramel».

Leonard emmena Joni à Montréal, dans la maison familiale. Dans *Rainy Night House*, elle décrit un saint homme qui la regarde dormir sur le lit de sa mère. Chacun fit le portrait de l'autre. Dans *A Case of You*, c'est le visage de Leonard que Joni dessine sur une carte du Canada et c'est encore lui, cet homme qui prétend être «constant comme une étoile polaire». Et quand il s'avéra qu'il n'en était rien, elle écrivit *That Song About the Midway* et *The Gallery*, où elle parle d'un homme qui déclare être un saint, récuse les accusations de cruauté de son amante et la supplie de lui ouvrir son lit.

Pour la première fois, les rôles étaient inversés: Leonard devenait la muse d'une femme. Pas d'une femme ordinaire, mais de celle que David Crosby – qui eut une brève histoire d'amour avec Joni Mitchell

en 1968 – qualifiée de «plus grande auteure-compositrice-interprète de notre génération». La relation entre Leonard et Joni dura moins d'un an. Leonard déclara à Mark Ellen, un journaliste: «Nous passions un peu de temps ensemble à Los Angeles il y a quelques années et quelqu'un m'a dit: "Ça te plaît de vivre avec Beethoven?"²²» Comment se passait la vie avec Beethoven? Leonard se marre: «Je n'aimais pas ça. Qui aurait pu aimer ça? Elle est prodigieusement douée, pour la peinture également.» David Crosby disait qu'«on pouvait facilement tomber amoureux [de Joni], mais l'aimer, c'était trop tumultueux. C'était un peu comme si on se retrouvait dans une bétonnière».

Par la suite, Joni Mitchell s'appliqua à prendre ses distances avec Leonard sur le plan artistique. «J'aimais bien Leonard Cohen à un moment, mais lorsque j'ai lu Camus et Lorca, je me suis rendu compte de tout ce qu'il leur avait emprunté et j'ai été déçue», dira-t-elle en 2005 de l'homme dont elle avait dit qu'il était «le miroir de [son] travail», celui qui lui avait montré «comment sonder les tréfonds de [son] expérience». Elle ira jusqu'à le décrire comme «à bien des égards, un poète de boudoir²³» ce qui est, certes, plus élogieux que «barde des meublés», surnom qui lui sera attribué quelque temps plus tard par la presse musicale britannique, assez réducteur. Une analyse des chansons de Joni Mitchell écrites avant et après sa rencontre avec Leonard révèle l'influence qu'il a eue sur son travail. Au fil des décennies, ils ont néanmoins gardé des relations amicales.

Le 22 juillet 1967, Leonard se produisit à l'Exposition universelle de Montréal. C'était un concert important. Le Canada, conscient du fait que les projecteurs du monde entier étaient braqués sur lui, voulait faire de cet événement une célébration de l'indépendance du pays et de son harmonie, en particulier au Québec. Le journaliste canadien Robert Fulford soutient que le succès de l'Expo marqua «la fin de Little Canada, de ce pays effrayé par son propre avenir, incapable qu'il avait été de s'attaquer à de grands projets. En dépit du spectre du séparatisme qui hantait le pays dans les années 1960, l'Exposition universelle marquait l'entrée du Canada dans une nouvelle période de son histoire, une période plus heureuse²⁴». Leonard, «poète, chansonnier, écrivain», fut mis au programme du Pavillon de la

jeunesse (malgré le fait qu'il avait déjà près de trente-trois ans). C'était l'un des plus petits chapiteaux, aménagé en boîte de nuit avec des chaises et des tables. La salle était comble.

Leonard s'était senti nerveux à Central Park, mais dans sa ville natale, ce fut pire. Sa famille était là, sa mère au premier rang, de même qu'un grand nombre de ses amis. Erica Pomerance était venue avec «une troupe d'aficionados de Leonard Cohen, des amis pour certains, tous grands admirateurs de sa poésie». Leonard avait jonché la petite scène de bougies. Il demanda au public de s'approcher, de prendre une bougie pour leur table afin qu'il puisse chanter. Selon Juan Rodriguez, critique musical à Montréal, «il était intimidé, grave et emprunté». Ce que Nancy Bacal confirme: «Il était affolé, tétanisé. Le regard perdu sur le public, il m'a demandé comment il pourrait devenir une autre personne, devenir un chanteur devant ces gens qui le connaissaient depuis toujours. C'était trop dur, il ne pourrait pas.»

Il restait un concert à honorer au Festival folk de Mariposa, à Innis Lake près de Toronto, avant de rentrer à New York finir l'album. Deux autres sessions d'enregistrement avec Hammond étaient prévues en août, avant une nouvelle pause de trois semaines pendant laquelle Leonard s'envola pour Los Angeles. Le réalisateur John Boorman envisageait de faire un film sur *Suzanne*, dont Leonard ferait la musique. Personne ne lui avait encore jamais payé ses frais de transport à travers le continent. Il y avait même des boîtes d'allumettes à son nom qui l'attendaient dans la chambre de l'hôtel Landmark. Leonard s'assit au bureau, il prit une cigarette, et écrivit une chanson d'abord intitulée *Nine Years Old*, qui allait devenir *The Story of Isaac*. Le film n'aboutit jamais. Leonard déclara à plusieurs reprises qu'il «ne pouvait pas se reconnaître dans ce projet», ou encore, qu'il avait laissé tomber en découvrant qu'il ne possédait pas les droits de la chanson. Les droits d'auteur de *Suzanne*, *Master Song* et *Dress Rehearsal Rag* avaient été «détournés à New York²⁵». Leonard avait fondé sa propre maison d'édition, Stranger Music, avec l'aide de son agent Mary Martin qui pensait qu'il serait peut-être utile de travailler avec Jeff Chase, arrangeur et éditeur. Et, à un moment ou à un autre, il semble que Leonard lui ait cédé les droits.

«Ma mère, que je percevais comme une personne quelque peu naïve – elle était russe et son anglais demeurait hésitant –, m’avait dit: “Leonard, sois prudent avec ces gens-là. Ils ne sont pas comme nous.” Bien sûr je n’ai rien dit, je ne voulais pas manquer de respect à ma mère, mais j’ai pensé: “Je ne suis plus un enfant.” J’avais trente-deux ans et j’avais un peu roulé ma bosse. Mais voilà, elle avait raison. Ils ne sont pas comme nous²⁶, x.»

Le 8 septembre, Leonard enregistra quatre chansons supplémentaires avec Hammond. Ce fut leur dernière session ensemble. Plusieurs raisons peuvent expliquer la dérobade d’Hammond. Leonard a toujours soutenu qu’il était tombé malade, et de fait, il avait des problèmes de santé. Peu de temps après avoir engagé Leonard à Columbia, il avait fait une première crise cardiaque. Une autre raison invoquée fut la maladie de sa femme. Dans son autobiographie, cependant, Hammond ne mentionne rien de tel. Il laisse plutôt entendre qu’ils avaient des divergences sur le plan musical. «Mon parti pris de simplicité, écrit-il, filait la trouille à Leonard; il craignait que sa voix ne soit pas “assez commerciale pour vendre des disques”, alors que la simplicité était son plus grand atout. Nous le lui disions mais ce n’était pas ce qu’il voulait entendre. J’ai été écarté, et un autre producteur s’en est occupé²⁷.»

Si les souvenirs de Hammond à propos du contrat de Leonard sont un peu erronés, Larry Cohen, son associé à la Columbia, confirme ses propos sur le style de sa production. «Pour avoir connu John pendant des années, je sais qu’il ne cherchait pas à dénaturer les artistes ou leur travail. Il voulait faire ressortir le meilleur de ce que les gens avaient à dire. Il n’a jamais donné de directives à Dylan. Dylan est venu avec ses idées, son style, ce pour quoi John l’avait engagé, et il l’a laissé faire.»

Leonard lui-même laisse entendre qu’il avait envie de quelque chose de plus que la voix et la guitare. «J’essayais de trouver, je voulais trouver, une sorte de signature sonore en fond de mes chansons. Je voulais introduire à l’arrière-plan de *The Stranger Song* quelque chose qui évoquerait le son des roues sur des pavés mouillés, une sorte de bourdonnement harmonique. [Hammond] était presque prêt à me

laisser enregistrer dans une voiture. Il m'a laissé faire ce qui s'en rapprochait le plus. J'ai contacté une bande de savants fous dans les environs de New York qui avaient des appareils susceptibles de créer des sons. Malheureusement, Hammond est tombé malade au milieu de l'affaire²⁸.» Quoi qu'il en soit, après quatre mois de dur labeur sur son premier album, Leonard se retrouvait à la case départ.

^t La version de Nico est sortie à titre posthume sur la compilation *Le Cinéma de Serge Gainsbourg* (2001).

^u Fields était responsable des contrats d'Iggy Pop, de The MC5 et des Ramones entre autres. Iggy, que Nico n'a pas repoussé, devait lui écrire une chanson proche du style de Leonard Cohen intitulée *Nazi Girlfriend*, qui commençait ainsi: «Je veux la baiser sur le sol/Parmi mes livres de tradition ancienne.»

^v D'autres ouvrages situent la première apparition de Leonard aux côtés de Judy Collins le 30 avril, au Town Hall de New York, lors d'un concert de soutien à SANE (National Committee for a Sane Nuclear Policy). Mais la date figurant sur la lettre de Leonard ainsi que la liste des participants au concert SANE démentent cette affirmation.

^w NDT. En français dans le texte.

^x Chase et Cohen sont parvenus à un accord en 1987.

La poussière d'une longue nuit sans sommeil

Il s'était passé tant de choses depuis que Leonard avait fait écouter ses chansons à Judy Collins qu'on aurait pu croire que le monde lui-même tournait aux amphétamines. Son disque, en revanche, en était toujours au point mort: il n'avait pas été capable de le finir et il s'en sentait seul responsable. Le septième album de Judy Collins, *Wildflowers*, contenait trois de ses chansons inédites. Une deuxième reprise de *Suzanne* était sortie en single, interprétée par un acteur anglais, Noel Harrison. Les droits de la chanson semblaient définitivement perdus, et *Suzanne* étant, de l'avis de tous, sa chanson fétiche, Leonard se sentait complètement désespéré. À la fin des sessions d'enregistrement, il resta cloîtré dans sa chambre d'hôtel pendant une semaine, consommant beaucoup de hasch. Lorsque, jeune étudiant à Columbia, il s'était senti dans le même état, il avait préféré laisser tomber ses études pour rentrer chez lui, à Montréal, et retrouver ses amis. Mais le travail avec la maison de disques n'étant pas terminé, il décida de rester, fréquentant le peu de gens qu'il connaissait à New York: la petite communauté d'artistes réunis autour de Warhol, et les résidents de l'hôtel Chelsea.

Dans certaines occasions, ces deux groupes pouvaient se superposer. Ainsi, Edie Sedgwick, la muse la plus célèbre de Warhol, à l'allure de poupée blonde, avait emménagé au Chelsea après avoir mis le feu par accident à l'appartement que sa mère lui avait acheté. Elle s'en était tirée avec une main brûlée. Sa chambre se trouvait au quatrième étage au fond du couloir, près de celle de Leonard. Un jour, Danny Fields lui demanda s'il la connaissait. «Non? Ça te dit de la rencontrer? Elle est magique, tout le monde l'adore.» Leonard accepta. Fields fila chez Edie. Elle s'y trouvait en compagnie de Brigid Berlin, autre transfuge

égérée de la bande de Warhol. Physiquement, Brigid n'avait peut-être pas été bénie des dieux, mais indéniablement, elle avait de la personnalité. La première fois que Fields l'avait rencontrée, elle émergeait d'un taxi jaune, vêtue d'un simple sarong, un faux stéthoscope se balançant entre ses seins nus; elle portait une grande sacoche de médecin qui l'accompagnait toujours, bourrée de fioles remplies de «trucs qu'elle avait concoctés elle-même avec un sérieux de savant fou», essentiellement un mélange d'amphétamines et de vitamine B. «Elle courait partout armée d'une seringue en criant: "Je vais t'avoir!" Et vraiment, elle te piquait les fesses à travers le pantalon.» Warhol lui donna un rôle dans *Chelsea Girls*, aux côtés d'Edie et Nico.

Lorsque Fields entra dans la pièce, il trouva les deux filles en train de «coller des paillettes dans un livre de coloriage», une activité que l'on ne poursuit que très rarement passés l'âge de sept ans, excepté chez les toxicos. «Brigid était endormie sur le parquet sur un tube de colle, raconte Fields, elle a essayé de se retourner mais elle a laissé tomber. Il y avait les vestiges d'un feu de cheminée et des bougies qui venaient de la boutique ésotérique où tout le monde allait chercher ses charmes et sortilèges – Leonard inclus.» «J'ai dit à Edie: "Leonard Cohen, le célèbre poète auteur-compositeur, est ici et il aimerait te rencontrer." "Oh, amène-le, je vais juste me remaquiller." Avec Edie, une séance de maquillage pouvait durer trois heures. Alors j'ai dit: "C'est un type très simple, et de toute façon, tu es magnifique, je vais le chercher."»

Fields revint avec Leonard: «En entrant dans la pièce, son attention se focalisa sur les bougies. Il se dirigea vers elles et dit à Edie:

— Je me demande... Est-ce toi qui as placé les bougies dans cet ordre?

— Quel ordre? Pitié! Ce ne sont que des bougies!

— Non. Tu les as disposées d'une manière particulière. C'est un signe de malchance, ou de malheur.»

Edie rigola, voilà tout. Je les ai laissés seuls avec ces bougies. N'empêche que, quelque temps plus tard, un incendie se déclara: la chambre fut réduite en cendres. Pour la seconde fois, Edie s'en sortit

en rampant sur le sol pour atteindre la poignée de porte, et de nouveau, elle eut la main brûlée.»

Brigid Berlin avait produit une fameuse série d'œuvres sur papier, les «*tit paintings*», obtenues par l'empreinte de ses seins trempés dans la peinture. Elle avait aussi un «*cock book*», un livre aux pages blanches dans lequel elle demandait aux gens (aussi bien les femmes que les hommes) de représenter des pénis. Parmi les participants, on trouvait Jean-Michel Basquiat, Jane Fonda, et Leonard, qui se déroba en laissant quelques mots sur une page: «Permetts-moi d'être le timide de ton livre.» Participer sans vraiment s'impliquer, voilà ce qui caractérisait le mieux son comportement avec l'entourage de Warhol. Cependant, il les appréciait davantage que les hippies de la côte ouest qui commençaient à infiltrer New York: «Il y avait un je-ne-sais-quoi de désinvolte chez les hippies. Ils arrachaient les fleurs des jardins publics pour les placer dans les canons des fusils, ils laissaient leurs campements en désordre. Aucune discipline¹.» En outre, pour lui qui tentait d'articuler la poésie et la musique pop, de la désenclaver de sa tour d'ivoire pour aller vers des perspectives plus commerciales, observer le *pop art* d'Andy Warhol lui semblait chose intéressante. Et puis, l'entourage de Warhol, constitué de mannequins et starlettes, lui apportait un dérivatif en même temps qu'un plaisir passager. Gregory Barrios, un réalisateur texan, filma incidemment Leonard en compagnie d'Ivy Nicholson, l'une de ces minettes, dans *B.O.N.Y. (Boys of New York)*. Mais, en vérité, Leonard ne faisait que passer^{fn1}.

Marianne et Hydra lui manquaient. Il avait pris l'habitude de manger seul dans un restaurant grec. Il buvait du retsina, commandait ses repas en grec, mettait des airs grecs sur le juke-box. Il envoya à Marianne un long et tendre poème qui commençait ainsi:

Ceci est pour toi
c'est le livre que je voulais te lire
quand nous étions sans âge
Maintenant, je suis une ombre
Aussi tourmenté qu'un empire
Tu es la femme
qui m'a délivré.

*This is for you
it is the book I meant to read to you
when we were old
Now I am a shadow
I am as restless as an empire
You are the woman
who released me.*

et finissait par:

Je soupire aux limites
de mon vagabondage
et je me déplace grâce
à l'énergie de ta prière
parce que tu es à genoux
comme un bouquet
dans la cavité de l'os
à l'arrière de mon front
et je me dirige vers un amour
que tu rêvais pour moi.

*I long for the boundaries
of my wandering
and I move
with the energy of your prayer
for you are kneeling
like a bouquet
in a cave of bone
behind my forehead
and I move towards a love
you have dreamed for me2.*

À la demande de Leonard, Marianne prit l'avion pour New York avec Axel. Il essaya de l'intégrer à sa vie en ville, l'emmenant, dit-elle, dans tous les «drôles de petits cafés qu'il aimait». Elle allait faire des emplettes au magasin ésotérique que Leonard et Edie fréquentaient, achetait des bougies et des huiles parfumées qui s'enroulaient en beaux motifs sur l'eau teintée de rouille de la baignoire du Chelsea. Au restaurant El Quijote où ils déjeunaient, Leonard la présenta à Buffy Sainte-Marie. Il lui fit connaître Andy Warhol et les résidents de

l'hôtel. Elle trouvait certains d'entre eux bizarres. Elle ne pouvait s'empêcher de comparer l'hédonisme sombre et détaché qui régnait à New York à la simplicité de leur vie à Hydra, où ils avaient vécu «pieds nus, pauvres et amoureux». Il fut vite évident que Leonard ne la voulait pas vraiment auprès de lui. Il resta au Chelsea, et Marianne et son petit garçon âgé de neuf ans s'installèrent rue Clinton, dans un appartement partagé avec Carol, la femme d'Henry Zemel, un ami de Leonard étudiant à Columbia.

Pendant la journée, lorsque Axel était à l'école et Carol à l'université, Marianne fabriquait des petits chatons en laine et en fil de fer, et la nuit, tandis que son amie gardait l'enfant, elle les vendait dans la rue à la sortie des clubs. Leonard, s'inquiétant de sa sécurité dans ces quartiers qui n'étaient pas très sûrs, lui demanda de cesser. En vain. Une fois, alors qu'elle sortait d'une salle de cinéma où elle était allée voir seule un film de Warhol, on lui vola ses gains sous la menace d'un couteau. Leonard et Marianne continuèrent à se voir mais de moins en moins. Il l'emmena à un concert de Janis Joplin et fit les présentations en coulisse. Marianne savait qu'il avait des relations avec d'autres femmes. Son moral s'améliora un peu lorsque la visite de leur ami d'Hydra, Steve Sanfield, venu à New York afin de réunir des fonds pour le nouveau centre Zen de Roshi, lui donna l'occasion de voir et de parler à quelqu'un d'autre que Leonard. Pendant un an, elle fit de son mieux pour que ça marche, mais finalement, elle n'était pas heureuse à New York. À la fin de l'année scolaire, elle rentra en Europe.

Leonard fit ses valises et quitta le Chelsea pour l'hôtel Henry Hudson, situé à l'est de la 57^e Rue. Selon Danny Fields, «c'était un endroit scabreux, quasiment une zone de non-droit. À mon avis, le Chelsea était un peu trop festif pour lui, il lui fallait un environnement plus sombre et plus désolé».

L'album de Leonard resta en suspens pendant quatre semaines avant que Columbia ne nomme John Simon pour terminer l'enregistrement. Âgé de vingt-six ans, il n'avait été qu'un producteur débutant parmi tant d'autres jusqu'au succès commercial de *Red Ball Rubber*. La chanson, cosignée par Paul Simon (aucune parenté avec John) et

enregistrée par le Cyrkle, avait eu un tel succès que même Leonard la connaissait: «Elle me plaisait. Elle me plaît toujours.» On attribua à John Simon «un bureau avec fenêtre et quelques artistes corrects», dont Simon & Garfunkel, puis Leonard Cohen.

John Simon ne savait rien de Leonard et de l'histoire compliquée de l'album. «Il m'a expliqué qu'il vivait à l'hôtel Chelsea en attendant que John Hammond veuille bien planifier une session. Alors que la date de l'enregistrement approchait, John l'avait appelé pour la retarder d'un mois. Leonard, lassé d'attendre, si je me souviens bien, avait demandé un producteur différent. D'après ce que je sais, Hammond n'était pas malade. Je l'ai rencontré dans son bureau, il n'avait que des éloges pour Leonard.»

Simon commença à lire sa poésie et, afin de mieux le connaître, lui proposa de séjourner dans la résidence de ses parents, dans le Connecticut, pour discuter de l'album au calme. «Je crois que Leonard y a retrouvé un environnement familial. Nous étions issus du même milieu d'intellectuels juifs. Je suis allé me coucher et, le lendemain matin, j'ai trouvé Leonard penché sur les livres de mon père. Il a dit qu'il était resté éveillé toute la nuit.» Simon écouta les maquettes acoustiques enregistrées par Hammond, puis ils fixèrent la date du 11 octobre 1967 pour commencer le travail. Quand Leonard arriva au studio B pour la première session, il n'y avait pas de musiciens, seulement son jeune producteur et les deux ingénieurs mandatés par le syndicat. («Les producteurs pouvaient bien dire ce qu'ils voulaient, explique Simon, mais si vous ne faisiez pas partie du syndicat, il était strictement interdit de toucher à l'équipement: micros, table de mixage, etc.»)

Leonard «est apparu confiant, raconte Simon, sa voix avait un beau timbre et il chanta parfaitement». Il n'y avait pas de miroir en pied cette fois. Assis, il se contenta de jouer et de chanter. On avait prévu onze séances sur une période de deux mois. Leonard invita Steve Sanfield, encore dans les parages, à y assister. «Il a interprété toutes ses chansons, les unes après les autres: j'étais époustouflé. Et le producteur a dit: "Nous allons réaliser un grand album."»

Sanfield séjournait à New York avec un ami, Morton Breier, l'auteur

de *Masques, Mandalas et Méditation*. Ils avaient prévu de rencontrer un groupe de jeunes étudiants hassidiques – malgré son attachement au bouddhisme, Sanfield n'avait pas perdu tout intérêt pour le judaïsme. Leonard accepta de les accompagner. En chemin, ils tombèrent sur une chorale de Hare Krishna, dirigée par Swami Bhaktivedanta qui venait pour la première fois aux États-Unis. Allen Ginsberg était là, chantant avec eux. Leonard avait envie de rester. Il proposa à Sanfield de continuer sans lui. Après avoir constaté que la réunion avec les hassidim n'était pas intéressante, Sanfield revint sur ses pas et arriva juste au moment où le cercle se disloquait. Leonard n'avait pas bougé d'un poil. «Qu'en penses-tu?» lui demanda Sanfield. «Pas mal.»

Il ne fut pas plus loquace lorsque Sanfield lui parla de son maître zen, Roshi Sasaki, et de l'influence qu'il avait sur sa vie. Mais cette nuit-là, Leonard revint le voir chez Breier et lui dit: «Il faut que je te raconte une histoire.» Et, explique Sanfield, il se lança dans une longue version de la légende de Sabbataï Sevi, le faux Messie. «“Pourquoi me racontes-tu cela?” lui ai-je demandé. “Eh bien, j'ai cru que ça t'intéresserait.” C'était probablement en réaction à mes propos dithyrambiques sur Roshi.» Leonard se méfiait des gourous. Trente ans plus tard, alors qu'il résiderait au monastère de Roshi au mont Baldy, il en dirait: «Ils savent y faire. Ils savent exactement comment attirer les gens à eux. C'est leur fonds de commerce.» Il préciserait qu'il les repérait facilement pour avoir pratiqué leur numéro: «J'étais un très bon hypnotiseur quand j'étais jeune³.»

Il était 4 h du matin lorsque Leonard et Sanfield sortirent pour prendre le petit-déjeuner. «Et qui vint à notre rencontre, là, dans la rue? raconte Sanfield. Bhaktivedanta, drapé d'orange!» Lorsque le gourou fut tout près, Leonard lui demanda: «C'était comment, cet air?» Là-dessus, Bhaktivedanta lui chanta Hare Krishna, «et on l'a repris en fredonnant le long des rues».

Leonard continuait à batailler en studio. À la fin de la quatrième séance, il avait trois prises définitives: *You Know Who I Am*, *Winter Lady*, et, après dix-neuf tentatives infructueuses, *Suzanne*. Trois semaines et quatre séances plus tard, il ajoutait une version finale de *So Long*, *Marianne*. La chanson avait été enregistrée une douzaine de

fois avec deux producteurs et deux titres différents. Des vingt-cinq compositions originales produites depuis mai 1967 avec John Hammond ou John Simon, dix chansons figurent sur le premier disque, quatre sur les deuxième et troisième albums, et deux (*Store Room* et *Blessed Is the Memory*) constituent les pistes supplémentaires sur la réédition de *Songs of Leonard Cohen* de 2003.

Les neuf autres – presque assez pour un nouvel album – étaient: *The Jewels in Your Shoulder*, *Just Two People* (mieux connue sous le titre *Anyone Can See*), *In the Middle of The Night*, *The Sun Is My Son*, *Beach Of Idios*, *Nobody Calls You But Me*, *Love Is the Item*, *Nancy*, *Where Have You Been Sleeping* et *Splinters*. À ce jour, aucune n'a paru sur un album. Leonard interpréta *The Jewels in Your Shoulder* en avril 1967 à l'université de Buffalo. Il existe un exemplaire très rare, un disque acétate, des premières maquettes qui contient *Love Is the Item*. Les autres chansons sont restées dans un tiroir.

Lorsque Leonard eut terminé l'enregistrement du chant et de la guitare, John Simon prit les commandes. Il revint sur les arrangements des cordes et ajouta des choristes, parmi lesquelles sa petite amie d'alors, Nancy Priddy, d'ailleurs oubliée sur les crédits de l'album. «Leonard m'a laissé une certaine marge pour satisfaire ma propre créativité, ce que j'ai apprécié, dit Simon. Aujourd'hui encore, je suis complètement satisfait de mes arrangements qui ont substitué des chœurs féminins aux instruments.» Malheureusement, il faut reconnaître que Leonard ne partageait pas son avis. Il était persuadé que si la production d'Hammond n'était pas assez raffinée, celle-ci l'était trop.

«Qu'est-ce qui ne vous plaisait pas, précisément?

— *John Simon a écrit des arrangements magnifiques pour Sisters of Mercy, basés sur mon jeu à la guitare. Je voulais des voix féminines et il a eu l'idée d'ajouter de jolis chœurs de femmes. Cependant, nous avons eu un réel désaccord au sujet de Suzanne. Il voulait un piano lourd et syncopé, et plus tard une batterie. Je ne voulais absolument pas de percussions sur mes chansons, c'était un sujet de discorde. Il voulait superposer des accords pesants à la chanson, ça ne me plaisait pas, je voulais qu'elle soit simplement calée sur mes arpèges, il trouvait que ça manquait d'assise. Nous avons eu une autre divergence sur So*

Long, Marianne. *Je n'étais pas d'accord avec le genre de conformisme retors de l'époque qui consistait à interrompre une chanson pour la reprendre un peu plus tard. Mais c'était vraiment un très bon producteur, il a fait aboutir le projet. Ainsi qu'a pu le dire mon ami, Leon Wieseltier: "il a la délicieuse qualité de ce qui est accompli."*

— *Une qualité particulièrement appréciée à ce stade, j'imagine?*

— *Eh bien, quand John Hammond était tombé malade, je m'étais senti éjecté, j'avais perdu le contact avec mes chansons. En désespoir de cause, j'avais consulté une hypnotiseuse à New York. J'aurais aimé qu'elle me ramène à l'élan originel des chansons. Ça valait la peine d'essayer mais ça n'a pas marché: elle n'a pas réussi à m'endormir. [Rires] Impossible de passer outre la dimension comique de toute cette histoire.»*

La mésentente continua jusqu'à ce que Simon finisse par jeter l'éponge. Leonard raconte que Simon lui avait dit: «Occupe-toi du mixage. Je pars en vacances⁴.» Leonard se mit au travail avec Warren Vincent, l'ingénieur du son. Il expliqua qu'il n'aimait pas les arrangements: l'orchestration de *Suzanne* était trop envahissante et celle de *Hey, That's No Way to Say Goodbye*, trop mièvre. «Ce n'est pas mon genre, dit Leonard. Je ne crois pas que la tendresse soit une faiblesse.» À la réplique de Vincent, «Voyons ce qu'on peut faire», Leonard fit: «Si on n'y arrive pas, je me suicide⁵.»

Cette semaine-là, Nico chantait au club de Steve Paul, The Scene, à New York. La discothèque, mi-caverne, mi-labyrinthe, était fréquentée par une foule de rockers et par la haute société. La série de concerts avait pour but de promouvoir *Chelsea Girl*, le premier album solo de Nico, qui interprétait des chansons de Jackson Browne et de Bob Dylan. Au final, il n'y en avait aucune de Leonard. Le groupe du club, le Kaleidoscope, un ensemble de folk rock psychédélique, venait de la côte ouest. David Lindley, Chris Darrow, Salomon Feldthouse et Chester Crill, tous virtuoses, jouaient d'une grande variété d'instruments à cordes d'origines différentes. C'était leur première tournée sur la côte est. Ils auraient dû se produire au Café Au Go Go, mais, dès la première soirée, le propriétaire leur demanda de ne plus revenir: à New York, personne n'aimait les hippies chevelus débarquant de Californie. Steve Paul eut pitié d'eux et leur offrit trois

semaines de résidence au club.

«The Scene, explique Chris Darrow, était le club le plus en vue à ce moment-là. Toutes les prétendues personnalités de la contre-culture étaient présentes à notre premier concert: Andy Warhol et sa tribu, Frank Zappa et Mothers of Invention, Cyrkle. Tiny Tim était le maître de cérémonie. Nous avons rencontré Leonard Cohen cette nuit-là. Après notre première partie, il s'est approché. Sous cet éclairage, sa pâleur semblait extraordinaire. Il portait une serviette et un blouson de cuir noirs – je m'en souviens bien parce qu'il ne ressemblait vraiment pas à un musicien de l'époque. Mon père était professeur, Leonard avait véritablement une allure d'universitaire. Il semblait parfaitement à son aise. Il m'aborda avec ces mots: "Je fais un disque avec Columbia, je trouve ton groupe vraiment super. Est-ce que ça vous dirait de jouer sur mon album?"»

À la fin du concert, ils se retrouvèrent au *fast-food* grec, juste au-dessus du club. Ils se mirent à parler de la Grèce et Leonard leur dit à quel point il aimait vivre là-bas. Chester Crill se rappelle l'avoir entendu dire qu'il appréciait en particulier de pouvoir s'y procurer du Ritalin sans ordonnance. C'est un psychostimulant indiqué en cas de narcolepsie ou d'hyperactivité. Crill confia à Leonard qu'il avait cessé de prendre de l'acide quand il avait appris que certains trafiquants le coupaient avec du Ritalin. «Leonard a fait: "Oh, moi, j'aimais bien ça." Il prétendait que c'était très bien pour se concentrer.»

L'après-midi suivant, Leonard, toujours chargé de sa serviette et d'une guitare, rencontra le groupe à l'hôtel Albert. Assis sur le lit, le seul endroit qui n'était pas encombré d'instruments, il chanta ses chansons. «Je ne voyais vraiment pas trop où les situer, dit Crill. Quelque part entre le folk et la pop? Les chansons étaient néanmoins exemptes des rimes croisées habituelles. Ça me plaisait.» «C'était une approche originale, dit David Lindley. Les paroles étaient super, il avait une véritable délicatesse dans l'expression. Et comme il semblait nous apprécier sincèrement, alors, tout allait bien.» Ils acceptèrent d'aller en studio pour participer à l'album. «Je pensais que rien n'en sortirait, dit Crill, mais on crevait de faim. Si on pouvait gagner assez de sous pour manger, faire nos concerts à Boston, puis rentrer à la

maison, ça nous sauvait la vie.»

Les gars du Kaleidoscope arrivèrent au studio avec une guitare-harpe, une basse, un violon, une mandoline et divers instruments à cordes du Moyen-Orient. Crill et Darrow se retrouvèrent dans l'ascenseur avec Arthur Godfrey. Crill se rappelle: «Dans le taxi de retour, on l'a entendu à la radio. Il disait qu'il avait dû partager l'ascenseur avec un tas de hippies dégoûtants. Dans le studio éclairé aux bougies, Leonard était en grande discussion avec le technicien derrière la console: "Nous avons dépensé tout le fric, c'est déjà l'album le plus cher sur lequel nous ayons jamais travaillé, et bla, bla, bla..." Ils passaient un morceau, puis le producteur saisissait l'interphone: "Nous n'avons qu'une seule piste disponible, nous ne pouvons pas placer deux instruments." Et c'était reparti pour des discussions interminables. Leonard, le pauvre, tentait: "On ne veut pas du vibraphone" – parce que chaque enregistrement semblait invariablement accompagné par deux orchestres et une boîte à musique. On aurait dit un *cake* aux fruits confits trop garni. On passait plus de temps à installer le studio qu'à jouer, en raison de la technologie de l'époque. Et les arrangements! Seigneur! Ses chansons n'avaient pas besoin d'une telle orchestration et de toutes ces voix des femmes. On aurait dit le premier album de Tiny Tim. Je me sentais vraiment désolé pour lui.»

En studio, Leonard interprétait ses chansons comme il en avait l'habitude. «Il jouait son répertoire, dit Chris Darrow, pour voir si quelqu'un avait une idée. Je l'écoutais en essayant d'identifier le rythme. Il avait un jeu de guitare nébuleux, en boucle. Je sentais qu'il visait quelque chose de très particulier, il savait ce qu'il recherchait, mais à ce stade, il n'arrivait pas à se faire comprendre des producteurs et des autres musiciens. Je ne me rappelle pas qu'il ait jamais été désagréable, mais comme c'était son premier disque et qu'il n'était pas reconnu en tant que musicien, je crois qu'il avait de la difficulté à communiquer.»

Il n'y avait pas de répétition. Le groupe improvisait. Leonard leur disait ce qui lui plaisait ou s'il avait envie d'un autre instrument. Immanquablement, une voix s'élevait alors dans la régie, et disait à

l'interphone que ce n'était pas possible. «Si Leonard protestait, la voix répliquait: "On ne peut rien y faire, on est coincés." C'était affreux. Pour lui, pas pour nous, parce qu'à chaque minute supplémentaire, on empochait l'argent qui nous permettrait de quitter New York.»

Le Kaleidoscope enregistra cinq chansons de Leonard Cohen: *So Long*, *Marianne*, *Teachers*, *Sisters of Mercy*, *Winter Lady* et *The Stranger Song*. Leurs noms ne sont pas plus crédités sur l'album que ceux des autres musiciens. Comme l'explique Lindley: «À l'époque, c'était le cirque. Vous veniez faire votre numéro de dresseur d'ours ou de jonglerie, et puis, circulez. Au suivant.» John Simon aussi avait cédé la place. Il produisait maintenant le groupe Blood, Sweat & Tears. Il est quasiment certain qu'il n'était pas présent durant ces dernières sessions. Il avait fait tout ce qu'il pouvait pour Leonard. Si celui-ci modifiait son travail, il était évidemment déçu, «mais après tout, c'était son album. En plus, étant plus jeune que lui, il me semblait naturel de m'effacer.»

Plus de quarante ans après, Simon s'extasie encore sur le disque. «*Suzanne*: putain de chanson, je l'adore. Les cordes et les filles avec l'intensité des chœurs et de la guitare forment une texture sonore somptueuse. *Hey, That's No Way to Say Goodbye* est une de mes préférées. Comme dans *Suzanne*, on retrouve la guitare à la tierce par rapport à la voix. J'adore les chœurs féminins – c'est mon idée –, et l'instrument qui sonne comme un berimbau brésilien, ou comme le son grave de la guimbarde, qui doit avoir pour origine le Kaleidoscope. De même que la mandoline sur *Sisters of Mercy*. J'ai entendu quelque part Leonard affirmer qu'il n'y avait pas de percussions sur l'album. Eh bien, si. Il y en a sur *So Long*, *Marianne*. Il se trouve que la stéréo était un procédé si nouveau et étrange pour moi – pour tout le monde à cette époque – que j'avais placé la basse et la batterie d'un seul côté de la stéréo, un tabou! Les paroles de *The Stranger Song* m'ont fait réfléchir. Bob Dylan a ouvert la voie en trouvant un public qui veut entendre des textes plus profonds, moins banals, mais Leonard fait preuve de plus de finesse encore. En général, sa versification est plus rigoureuse, ses rimes plus justes. Le style de Dylan s'adresse davantage au peuple dans la tradition du blues et du

folk de Woody Guthrie, alors que les paroles de Leonard sont l'œuvre d'un poète plus instruit, plus cultivé qui ne se contente pas de gratter une guitare. Quelle merveille que la vitesse de ses arpèges. J'aime aussi l'humour de *One of Us Cannot Be Wrong*, j'y sens un fond de volupté fervente, mais c'est tellement drôle en même temps. Quant à la fin, discutable, de l'enregistrement, le sifflement et les cris perçants de Leonard... Qu'est-ce que vous voulez, on était jeunes!»

Leonard explique: «Je me réfère toujours à ce qu'Irving Layton disait attendre d'un jeune poète, je crois que c'est la même chose pour un jeune chanteur ou pour un chanteur débutant: "Ses deux principales qualités doivent être l'arrogance et l'inexpérience." Il faut avoir une image de soi extrêmement forte pour tenir dans un monde qui n'aspire qu'à vous faire taire⁶.»

* * *

Songs of Leonard Cohen parut le 26 décembre 1967, pendant l'hiver qui suivit le Summer of Love ^y. Leonard avait trente-trois ans – un âge canonique dans les années 1960. Sur la pochette du disque, la photographie ne dissimule pas son âge. Prise par le photomaton d'une station du métro de New York, avec un virage sépia et une bordure noire funèbre, c'est le portrait d'un homme mûr à la mine grave, vêtu d'une veste sombre et d'une chemise blanche. On dirait la photo d'un poète espagnol disparu. Si on la compare au portrait de la quatrième de couverture de *Let Us Compare Mythologies*, sur lequel Leonard semble plus renfermé, moins rebelle, son regard insondable semble dire qu'il en a trop vu. Le verso est illustré par une image votive mexicaine très colorée que Leonard avait trouvée dans son magasin ésotérique préféré: elle représente une femme enveloppée par les flammes. Cette pochette n'a rien de commun avec ce qui se faisait à l'époque.

L'album de Leonard ne ressemble à aucun autre. Ses chansons ont une sonorité fraîche et ancienne à la fois, interprétées avec l'autorité d'un homme habitué à être écouté. Les métaphores et les thèmes familiers à ses lecteurs – guerre et trahison, espérance et désespoir, désir physique ou aspiration spirituelle – sont en phase avec l'esprit de

la musique rock de l'époque, mais les mots choisis sont denses, graves, mystérieux. L'album a une qualité hypnotique, due à l'effet cumulé de l'allure et du timbre, des boucles d'arpèges sans fin, de la voix ferme et tranquille de Leonard, par laquelle les chansons s'imposent avant même d'être comprises.

Les chansons sont peuplées de personnages aussi énigmatiques que ceux de Bob Dylan. Dans *Master Song*, par exemple, un homme qui a le sadisme d'un nazi et le corps doré d'un dieu partage sa femme avec le narrateur. En fait, le nom de Dylan revient souvent dans les commentaires sur *Songs of Leonard Cohen*. L'homme abîmé par la passion dans *One of Us Cannot Be Wrong*, chanson à l'ironie désabusée inspirée par Nico, présente certains points communs avec la femme de *Leopard-Skin Pill-Box Hat* de Dylan, mais les paroles de Leonard sont plus précises, mieux maîtrisées, nourries de son éloquence, de sa culture littéraire et religieuse.

Suzanne, la chanson d'ouverture, ressemble à une chanson d'amour, mais c'est une ballade des plus mystérieuses dans laquelle une femme évoque Jésus marchant sur les eaux avant d'être abandonné par son père sur la croix. *So Long*, *Marianne* esquisse une romance, jusqu'à ce que l'on comprenne que la compagne du narrateur, qui le protège de la solitude, le prive aussi de la protection divine en le distrayant de ses prières. Les passantes de *Sisters of Mercy*, dès lors qu'elles ne sont pas ses amantes, sont dépeintes comme des nonnes. Leonard avait écrit la chanson une nuit pendant une tempête de neige à Edmonton, au Canada. Il avait rencontré deux filles réfugiées sous un porche, auxquelles il avait offert son lit. Il les avait regardées dormir, assis dans un fauteuil, et le lendemain matin, à leur réveil, leur avait chanté la chanson. Aussi pure et sacrée qu'ait été la rencontre, l'éventualité d'une aventure s'immisce malgré tout dans son esprit, lui qui, dans *The Favourite Game*, dépeint «les mains de religieuse» de la femme de ménage venue faire le lit de l'hôtel dans lequel il venait de faire l'amour. Nombre d'amants hantent ces chansons, mais aussi des professeurs, des maîtres et des sauveurs. L'initié de la chanson *Teachers* en voit passer un défilé, où se distinguent entre autres un fou et un saint homme qui parle par énigmes.

The Stranger Song, une chanson magistrale et polysémique sur l'exil et l'errance, contient peut-être les paroles les plus hermétiques de l'album. Son origine se trouve, selon Leonard, «dans les milliers de chambres d'hôtel et de gares de chemin de fer» qu'il a traversées. L'étranger pourrait être le Juif, exilé par essence, fuyant en permanence ses assassins et Dieu, ou le troubadour déraciné par nécessité, ou encore l'écrivain menacé par la routine du quotidien qui sape sa détermination et sa créativité. Une fois de plus, l'amour est présenté sous un aspect menaçant. Joseph, bon mari et bon Juif, est à la recherche d'un endroit où sa femme pourra mettre au monde l'enfant qui n'est pas le sien, celui dont l'existence causera tant de problèmes à son peuple. Pendant le «jeu sacré du poker», il ne sert à rien de s'asseoir et d'attendre dans l'espoir d'une bonne main. Le seul moyen pour gagner consiste à tricher, à masquer ses émotions ou à s'asseoir près de la sortie.

Selon le critique américain Anthony DeCurtis, si Leonard avait disparu après avoir enregistré ce seul album, «son statut d'auteur-compositeur-interprète le plus doué de son temps aurait été acquis pour toujours». Cette citation apparaît sur la pochette de la réédition de 2003, mais pour l'édition originale, la presse américaine se montra plus mesurée. Dans *Rolling Stone*, Arthur Schmidt écrit: «Je ne crois pas que je ne pourrais jamais défendre la totalité de l'album. Il y a trois chansons brillantes, une bonne, trois décevantes, et trois carrément merdiques... Que l'homme soit ou non un poète (et c'est un brillant poète) ne fait pas automatiquement de lui un bon auteur-compositeur⁷.» Dans le *New York Times*, Donal Henahan l'accabla d'éloges tièdes: «M. Cohen est un poète et un romancier décent, il nous offre un enregistrement convenable de ses chansons.» Il continuait, évoquant «un triste sire s'apitoyant sur son sort et sa solitude d'adolescent. Sur l'échelle de l'aliénation, il le situait quelque part entre Schopenhauer et Bob Dylan⁸».

Au Royaume-Uni, l'album fut très bien accueilli. Tony Palmer en fit l'éloge dans *The Observer* ^z. Karl Dallas, critique au *Melody Maker*, déclara: «Je parie qu'on n'a pas fini d'entendre parler de lui. Ses chansons sont complexes, personne ne pourrait l'accuser de sous-

estimer son public⁹.» Au Canada, l'album ne réussit pas à entrer dans les palmarès. Aux États-Unis, il se plaça en bas du top 100, tandis qu'au Royaume-Uni, il fut numéro 13 grâce à la dévotion d'une cohorte de fidèles.

Dans les entretiens qu'il donna en 1968 pour promouvoir l'album, Leonard semble se faufiler précautionneusement dans le milieu de la musique pop, où il faisait ses premiers pas. Il se désole devant la presse britannique de ne pas être compris à New York: «Ils s'acharnent à me classer dans un registre intellectuel, mais ce n'est pas ma place. Je n'ai pas l'impression d'être un poète avec un grand P, je veux faire des chansons pour les gens parce que je crois qu'ils peuvent comprendre ce que je comprends. Je veux écrire des chansons qu'on écoute à la radio, en conduisant. Je ne prétends pas à la virtuosité. Je veux écrire des paroles que personne ne remarque, mais qu'on se surprend à chanter quelques jours plus tard, sans plus savoir où on les a entendues¹⁰.» En dépit de ce désir d'intégrer le cercle des artistes populaires, il refusa les 15 000 dollars qu'on lui proposait pour une série de concerts parce que, dit-il, «je ne voulais pas les faire». Il ajoutait que «la présence de l'argent [lui] faisait un effet funeste». C'est vrai, l'argent avait représenté une réelle motivation pour passer de la littérature à la chanson, mais il pensait sérieusement à laisser tomber la musique: «En ce moment, je suis dans le même état qu'à la fin de mon roman [*Beautiful Losers*]. Je suis persuadé que je ne pourrai jamais en écrire un autre parce que j'ai mis tout ce que j'avais dans celui-là¹¹».

Il fut question de repartir en Grèce mais il resta pour la promotion, revêtant divers masques pour tester leur effet. Dans *The Beat*, il se décrit comme un anarchiste «incapable de lancer une bombe¹²». Au *New York Times*, il déclare: «Quand je vois le visage d'une femme se transformer dans l'orgasme que nous partageons, alors je sais que nous nous sommes rejoints. Je crois vraiment au matriarcat.» Et un peu plus loin: «La crucifixion sera bientôt repensée comme un symbole universel, et non comme un exercice de sadisme, ou de masochisme, ou d'arrogance¹³.» Dans un article de *Playboy* publié en 1968, il précise: «J'ai partagé pas mal de choses avec les beatniks et encore

plus avec les hippies. Je suppose que je pourrais aussi accompagner le prochain mouvement¹⁴.» Le titre de l'article de *Playboy* le définit parfaitement: «Renaissance Mensch.» La photo, prise à Hydra, donne bizarrement à ce Canadien new-yorkais mélancolique l'allure d'un acteur de film muet interprétant un rôle d'agent immobilier en Floride: chapeau à large bord, fine moustache et vilain sourire.

Le label américain de Leonard modifia l'accroche publicitaire de l'album. Plutôt que de reprendre l'extrait du *Boston Globe*, «James Joyce n'est pas mort», ils choisirent une citation de *Playboy*: «Je suis un hors-la-loi depuis que j'ai quinze ans», illustrée par une photo plutôt incongrue d'un Leonard souriant, mal rasé, vêtu d'un pyjama rayé, posant à côté des photomaton de l'album. CBS se montra plus subtil en sortant, à l'occasion de sa campagne publicitaire au Royaume-Uni, une compilation à bas prix intitulée *The Rock Machine Turns You On*. Parmi les chansons de Dylan, Simon & Garfunkel, Spirit, Tim Rose et Taj Mahal, on trouve *Sisters of Mercy*.

Pendant ce temps, Leonard, de sa morne chambre au Henry Hudson, promettait à un journaliste de la *Montreal Gazette* que son prochain album – dont il disait quelques semaines auparavant qu'il n'était pas sûr de pouvoir le faire – serait un disque country. Comme il l'avait prévu de longue date, il partait pour le Tennessee.

y En raison des vacances de Noël, la date de sortie généralement admise est janvier 1968.

z En 1974, le même Tony Palmer réalisera un documentaire sur Leonard: *Bird on a Wire*.

Le tao du cow-boy

Il savait monter à cheval, tirer à la carabine, se prétendait dépourvu du moindre sentimentalisme mais était capable de vous briser le cœur en interprétant une chanson de Hank Williams. De tous les intellos new-yorkais de sa génération, Leonard était celui qui aurait pu survivre le plus facilement au fin fond du Tennessee. Pour l'instant, New York n'en avait pas encore tout à fait fini avec lui; Viking, son éditeur américain, voulait profiter de la vague de promotion de l'album pour faire paraître une seconde édition de *Beautiful Losers* et un nouveau recueil de poèmes, *Selected Poems 1956-1968*^{fn1}. Ce premier recueil de poésie distribué aux États-Unis contenait vingt poèmes inédits: celui qu'il avait gribouillé sur le mur du Bistro, ainsi que des textes que Marianne avait soigneusement sélectionnés parmi ses ouvrages précédents. Elle avait privilégié des poèmes lyriques et intimistes dont les thèmes gravitaient autour de l'amour et de la mort. La distance et l'attitude de Leonard face aux problèmes domestiques, son anxiété vis-à-vis de sa propre existence, ainsi que son obsession de se préserver à tout prix avaient eu raison de leur histoire. C'était fini mais ils étaient encore très proches.

Si les raisons de s'attarder à New York ne manquaient pas, aucune n'obligeait Leonard à s'éterniser à l'hôtel Hudson. Il retourna vivre au Chelsea où il remarqua très vite une femme qui semblait vivre au même rythme que lui, errant dans l'hôtel vers les 3 h du matin, à la recherche d'un verre et de compagnie. Janis Joplin y avait emménagé alors qu'elle enregistrait son deuxième album, produit par John Simon, avec Big Brother & the Holding Company. Une nuit, ils se trouvèrent face à face dans l'ascenseur, puis partageant un lit défait. Quelques années plus tard, après avoir immortalisé la fellation de Janis dans *Chelsea Hotel #1* qu'il chanta en public mais n'enregistra pas, puis dans *Chelsea Hotel #2* qui figure sur *New Skin for the Old*

Ceremony (1974), il enrichirait l'anecdote sur scène: «Elle ne me cherchait pas, elle cherchait Kris Kristofferson. Je ne la cherchais pas, j'étais à la recherche de Brigitte Bardot, mais faute de mieux, nous sommes tombés dans les bras l'un de l'autre¹.» Ces mots empreints d'humour noir expriment leur solitude avec beaucoup de sincérité. Plus tard, Leonard affinerait son récit à la façon d'un sketch en ajoutant qu'il lui avait demandé qui elle cherchait. Quand elle le lui avait dit, il avait répondu du tac au tac: «Ma chère, vous avez de la chance, je suis Kris Kristofferson².» Quoi qu'il en soit, comme le dit la chanson, elle avait fait une exception.

On retrouve la même évolution entre les deux versions de la chanson. *Chelsea Hotel #1* est plus sincère, plus émouvante:

Quelle surprise que de coucher avec toi
Quand tu fais ce doux petit bruit
Et de voir toutes tes pensées
Gisant sur le sol
Tous tes vêtements et
Rien pour te couvrir
Et tes yeux briller dans
Dans mes recoins les plus sombres.

*A great surprise, lying with you baby
Making your sweet little sound...
See all your thinking
Torn on the ground
All of your clothes and
No piece to cover you
Shining your eyes in
My darkest corner.*

Chelsea Hotel #2 est plus réservée, plus froide:

Je ne peux pas suivre la trace de chaque moineau égaré...
Je ne pense pas à toi si souvent
*I can't keep track of each fallen robin...
I don't think of you that often*

Elle rend la rencontre plus terne. Leonard se repentira à plusieurs reprises d'avoir cité le nom de Janis Joplin. «Elle ne m'en aurait pas

voulu, déclara-t-il. Ma mère, elle, m'en aurait voulu³.» En réalité, il se reprochait non seulement d'avoir manqué de délicatesse, mais surtout d'avoir rompu le charme en dévoilant les dessous de l'affaire. Janis n'avait été que l'aventure d'un soir et, on peut le dire, elle était loin d'avoir été la seule à lui avoir fait une pipe. Toutefois, ce qui allait lui arriver trois ans plus tard – mort par overdose à vingt-sept ans, seule dans une chambre d'hôtel de Los Angeles –, avait mis Leonard à vif.

* * *

C'est à Miami, pendant la brève période qui sépara son exclusion des Byrds de la création de Crosby, Stills & Nash, que David Crosby posa les yeux sur Joni Mitchell pour la première fois. Elle chantait seule en scène dans un café-concert, il fut instantanément subjugué. Il la ramena avec lui à Los Angeles où ils vécurent ensemble. Crosby s'octroya le rôle de producteur. «Elle était magnifique, magique. Je n'étais pas vraiment producteur, mais quelqu'un devait la préserver de ceux qui tenteraient de fondre son travail dans le moule habituel – basse, batterie, clavier, ce qui aurait été une foutue catastrophe.» Malgré ses bonnes intentions, ce ne fut «pas franchement amusant» de produire un album avec Joni. Il n'est pas plus facile de travailler avec Beethoven que de vivre en sa compagnie. Quand l'album fut terminé et les traces de sang effacées des murs, Crosby fut très surpris que Joni lui propose de produire le deuxième album de son ami, Leonard Cohen.

Crosby ne connaissait aucune des chansons de Leonard si ce n'est la version qu'avait faite Judy Collins de *Suzanne*. «Une des plus jolies chansons que j'ai jamais entendues.» Mais Joni sut se montrer persuasive. Crosby réserva deux sessions pour les 17 et 18 mai au studio Columbia de Los Angeles. Il y avait déjà travaillé avec les Byrds. Leonard, qui n'avait formulé aucune objection à l'encontre des plans de Joni, s'envola pour L. A. «Je ne me rappelle pas qu'il m'ait indiqué quoi que ce soit sur ce qu'il souhaitait, dit Crosby, il s'en est remis à moi, le pauvre.» Le premier jour, ils enregistrèrent une seule chanson: *Lady Midnight*. Le deuxième jour: *Bird on the Wire* et *Nothing to One*.

«Ce fut une expérience assez désastreuse. C'est d'autant plus embarrassant qu'aujourd'hui, je serais capable de le produire en deux temps trois mouvements, mais à l'époque je ne voyais pas comment m'y prendre. Je l'écoutais chanter et je ne savais que faire d'une voix comme la sienne. Le seul chanteur qui s'apparentait vaguement à Leonard était Bob Dylan, et je n'aurais pas su l'enregistrer non plus. Lorsque les Byrds avaient essayé de chanter des chansons de Dylan, on les avait complètement transformées, on leur avait donné du tempo, on avait ajouté de l'harmonica. De fait, on avait transposé la musique originale. De toute évidence, Leonard était l'un des meilleurs poètes et paroliers, et j'en ai déduit qu'il fallait l'amener dans la même direction que Dylan et lui demander de dire ses textes plutôt que les chanter. Ça ne lui a pas plu.»

Dans son *Nothing to One*, on entend Crosby jouer de l'harmonica. *Bird on the Wire* ressemble vaguement aux morceaux que les Byrds jouaient dans les cafés-concerts: du rock folk avec un rien de pop. Ces deux enregistrements figurent parmi les pistes supplémentaires de la réédition de *Songs from a Room* de 2007. Cette version de *Lady Midnight*, quant à elle, est restée au placard. «Je me suis toujours demandé si Leonard m'avait pardonné, dit Crosby. Dieu sait qu'il méritait quelqu'un de plus malin et de plus compétent que moi. Heureusement, Bob Johnston a su exactement quoi faire.»

Leonard rencontra Bob Johnston à Los Angeles. En principe, L. A. n'est pas une ville où l'on rencontre les gens par hasard. Ils sont coincés dans leur voiture, progressant péniblement dans d'interminables embouteillages vers quelque rendez-vous d'importance. Johnston tenait à être l'exception. Pour décrire celui qui a produit ses meilleurs albums, Bob Dylan parlait d'un être «surnaturel⁴». Comme Dieu, il avait le don d'ubiquité, son regard pouvait s'enflammer et gare à celui qui l'aurait contredit, surtout s'il appartenait à une maison de disques. Johnston était un franc-tireur. Un petit rouquin barbu, nerveux, affublé d'un fort accent texan. C'était un marginal qui avait la musique dans le sang. Son grand-père avait été pianiste classique, sa grand-mère composait des chansons, sa mère avait remporté à quatre-vingt-douze ans le Grammy du meilleur

auteur-compositeur de l'année, et sa femme, Joy Byers, écrivait des chansons pour Elvis Presley. Johnston en composait aussi, mais il était surtout connu en qualité de producteur des plus grands artistes de son temps.

Au début de l'année 1968, en moins de cinq mois, il avait produit chez Columbia Records *John Wesley Harding* de Bob Dylan, *Bookends* de Simon & Garfunkel, *By the Time I Get to Phoenix* de Marty Robbins, *The Story of Bonnie and Clyde* de Flatt & Scruggs et *At Folsom Prison* de Johnny Cash. Certains de ces albums attendaient patiemment leur tour avant de sortir. Cette fois, Johnston était bien décidé à produire un album de Leonard Cohen sans se faire éjecter.

«Je n'avais pas l'intention de faire un autre disque, dit Leonard. Ça ne me semblait pas nécessaire. Mais un jour, j'ai rencontré Bob Johnston. J'ai bien aimé ce qu'il disait de mon premier album, comment il repérait ce qu'il avait de bon et de moins bon⁵.» «Leonard m'a dit: "On pourrait voir ça ensemble." J'ai fait: "Putain, ouais"», raconte Johnston. «Je venais de louer une propriété de 800 hectares à Boudleaux Bryant qui, avec sa femme Felice, formait un couple de compositeurs très populaires à Nashville, auteurs notamment de *Love Hurts* and *All I Have to Do Is Dream*. Quand j'en ai parlé à Leonard, il m'a dit: "Un jour, j'aurai une ferme comme ça et j'écrirai quelques albums." Je lui ai tendu les clefs: "Tiens, fais-le tout de suite." Il s'y est installé et est resté deux ans.»

Mais, dans un premier temps, Leonard se rendit à Hydra. Le lien qu'il entretenait avec son second domicile était à l'opposé de la relation névrosée qu'il avait avec Montréal. Il voulait s'asseoir au soleil en manches de chemise, fumer une cigarette et regarder la vie s'écouler. Il voulait retrouver la simplicité de la vie dans la maison sur la colline avec Marianne et son enfant, et il fut soulagé de constater qu'apparemment, le coup d'État n'avait eu aucune répercussion sur l'ambiance de l'île. Au début, lorsque la junte avait interdit les cheveux longs et les minijupes et banni un certain nombre de musiciens et d'artistes, les expatriés s'étaient retrouvés la nuit dans les tavernes pour jouer la musique interdite, après avoir baissé les volets et fermé les portes à clef. En réalité, les colonels ne prêtaient aucune

attention à Hydra et se moquaient bien de ce qui s'y passait. Il y avait cependant quelques changements notables. George Johnston et Charmian Clift n'attendaient plus le *ferry* au soleil devant le Katsikas et, la nuit, la lumière électrique illuminait les maisons sur la colline.

Trois ans auparavant, Leonard s'était réveillé pour constater que le XXe siècle avait rejoint sa maison. «Leonard était sorti de son lit après une semaine de maladie, raconte Marianne. En jetant un coup d'œil dehors, il a découvert le réseau des câbles électriques installés pendant la nuit, qui s'entremêlaient devant sa fenêtre. Il s'est assis dans un fauteuil à bascule que j'avais rapporté de ma petite maison. Je lui ai fait une tasse de chocolat et j'ai décroché la guitare du mur, elle était totalement désaccordée. Tandis que nous restions assis là, les oiseaux se posaient sur les fils électriques comme des notes sur du papier à musique. J'ai entendu *Like a bird / on the wire* C'était tellement beau. Il a fallu trois ans à Leonard pour achever cette chanson.»

Il fallut aussi beaucoup de temps pour mettre un terme à leur relation. En 1970, lors d'un concert, Leonard présenta *So Long, Marianne* comme ceci: «Avec elle, j'ai vécu huit ans. Au début, nous étions ensemble la moitié de l'année. Les six mois restants j'étais coincé ailleurs. Ensuite je n'ai plus passé que quatre mois par an près d'elle, puis seulement deux. Au bout de la huitième année, seulement quelques semaines. Alors je me suis dit qu'il était temps que je lui écrive cette chanson.» Il commença à chanter, s'arrêta et il ajouta: «Je vis encore avec elle quelques jours par an6.»

«Pour moi, il était resté le même, un gentleman, il avait un je-ne-sais-quoi de stoïque et un sourire derrière lequel il essayait de se cacher et qui disait: "Est-ce que j'ai l'air de blaguer, tu crois?" Nous étions amoureux, et voilà que c'était fini. Nous sommes restés en bons termes, il est mon meilleur ami et je l'aimerai toujours. J'estime que j'ai eu beaucoup de chance de le rencontrer à cette période de ma vie. Il m'a beaucoup appris, et j'espère l'avoir inspiré deux ou trois fois.» Marianne ne dira rien d'autre sur la fin de leur histoire.

En quittant Hydra, Leonard se rendit à Londres, où il participa à deux émissions de la BBC. D'abord à l'émission de radio *Top Show*, présentée par John Peel (l'animateur britannique adulé et influent a

toujours été passionné par Cohen). Ensuite, il fit un concert télévisé où il chanta pratiquement l'intégralité de son répertoire, dont trois chansons qui sortiraient sur ses prochains disques. Il improvisa également *There's No Reason Why You Should Remember Me* dont l'interprétation laissait penser qu'il était défoncé. Les deux émissions connurent un grand succès. *Songs of Leonard Cohen* figura au top 20 au Royaume-Uni et lui assura le statut d'une star pop-rock. Aux États-Unis, où l'on commençait à lui prêter attention cet été-là, le *New York Times* lui consacra deux articles. L'un s'intéressait à l'émergence des auteurs-compositeurs-interprètes dans la pop, l'autre, illustré par des photos de Leonard et de Dylan, se demandait s'il était possible de considérer des paroles de chansons comme de la «poésie».

Selected Poems, le dernier livre de poésie de Leonard, commençait à avoir du succès aux États-Unis, ce qui ne faisait que renforcer la confusion. La jaquette faisait référence à l'album de Leonard et mentionnait que ses chansons étaient reprises par Judy Collins, Buffy Sainte-Marie et Noël Harrison. En rappelant le scandale qui avait accueilli *Beautiful Losers* et en qualifiant Leonard de «*minnesinger* contemporain» (troubadour, dans la tradition chevaleresque allemande), elle s'adressait aussi bien au cercle des initiés qu'aux critiques et universitaires. Enfin, l'artiste «éclectique, toujours en recherche, extrêmement personnel⁷» était censé séduire les âmes sensibles.

Cette incursion dans le domaine de la culture populaire ne fut pas tellement appréciée par le milieu littéraire, notamment au Canada. Elle faisait de lui une «vedette», qui risquait, selon Michel Ondaatje, «de nous intéresser davantage à sa personne qu'à la qualité de ses écrits». Et puis, il ajoutait: «Cohen et Dylan sont des artistes dont la notoriété repose essentiellement sur la dénonciation de l'ego et de la sacralisation de la pop, qui, paradoxalement, contribuent à les promouvoir. Ils peuvent ainsi embobiner leurs porte-paroles, les journalistes, tout en conservant une apparence d'intégrité et de sincérité aux yeux du public⁸.» Ce n'était pas tout à fait faux. D'ailleurs, là où les universitaires se contentaient d'analyser ses textes, les médias, souvent conscients de ce petit jeu, considéraient Leonard

comme une œuvre de fiction ambulante. Et ces textes, grâce à la publicité et au succès commercial de son premier album, se vendaient dorénavant en quantités inimaginables, autant que des albums de rock. *Selected Poems* allait atteindre 200 000 exemplaires.

Après cet intermède promotionnel à Londres, Leonard retrouva l'hôtel Chelsea. Il prit la chambre 100 (que Sid Vicious et Nancy Spungen rendraient plus tard tristement célèbre), mit sa guitare dans un coin et installa sa machine à écrire sur le bureau. Sur la table de chevet, il posa les livres qu'il était en train de lire: *Myra Breckinridge* de Gore Vidal (jugé pornographique par la critique, comme *Beautiful Losers*) et *Tales of the Hasidim: Later Masters* de Martin Buber, une histoire de rabbins en quête d'illumination. Notre descendant d'Aaron, quant à lui, se mit à fréquenter l'Église de scientologie.

La scientologie était une nouvelle religion, fondée quinze ans auparavant par un auteur américain de science-fiction, L. Ron Hubbard. Elle se servait de certains attributs des religions traditionnelles, une croix à huit branches et des livres sacrés, par exemple. Le premier de ces livres, *La Dianétique*, un salmigondis de mysticisme oriental et de théories freudiennes, pouvait se lire aussi facilement qu'un livre de développement personnel: il s'était vendu en quantités phénoménales. *La Dianétique* prétendait guérir l'inconscient et, dans la même foulée, les troubles somatiques et psychologiques, et libérer les hommes de la douleur et des traumatismes. Une fraternité universelle, la fin de la guerre et une communion parfaite avec l'univers s'ensuivraient naturellement. La scientologie s'enracinait dans les interrogations et la détresse des jeunes Américains traumatisés par les assassinats de Martin Luther King et de Robert Kennedy, les soulèvements dans les ghettos, les manifestations dans les universités et le désastre de la guerre au Vietnam. L'année 1968 avait été remplie de bouleversements, la paranoïa était à son comble. Ni les drogues, ni les vieilles croyances ne faisaient effet. «La scientologie, ça marche», promettait le slogan de la religion d'Hubbard. De jeunes adeptes répandaient la bonne parole en abordant les gens dans la rue.

La présence dans ce dogme d'extraterrestres et d'engins bizarres, et

l'utilisation d'une langue créée de toutes pièces trahissent l'influence de la science-fiction sur son fondateur. La survie, cet instinct vital de l'homme, est menacée par les engrammes, les traces biologiques des souffrances physiques et mentales qui l'enchaînent au passé. Pour s'en libérer, il faut se soumettre à un entretien supervisé par un conseiller scientologue, un auditeur, en tenant les électrodes d'un électromètre, un engin dont les manettes ressemblent à des boîtes de conserves branchées à un cadran téléphonique. Si l'audition réussit, vous passez le test et êtes prêt à accéder à l'étape suivante: devenir un Thétan opérant, apte à vivre dans un présent sans douleur. Malgré les signes évidents de charlatanisme, Leonard pensait que la scientologie se basait sur «d'excellentes données⁹». Il s'inscrivit à une audition.

* * *

Le soir, l'hôtel Chelsea s'animait. Des gens qui ne quittaient pratiquement jamais leur chambre dans la journée émergeaient et se retrouvaient dans celle d'Harry Smith, un personnage hors du commun. À quarante-cinq ans, il avait un physique de vieil excentrique, des cheveux blancs hirsutes, une barbe clairsemée, un front gigantesque et d'immenses lunettes qui accentuaient l'intelligence de ses yeux. Il vivait au huitième étage en compagnie d'oiseaux apprivoisés dans une chambre sombre et minuscule, dépourvue de salle de bain. C'était la caverne d'Ali Baba: baguettes magiques, vêtements d'Indiens séminoles, œufs peints ukrainiens, collection d'avions en papier, livres ésotériques et vieux disques américains assez singuliers. Son *Anthology of American Folk Music*, trois albums doubles compilés à partir d'un long choix de morceaux traditionnels de folk, de blues et de gospel, était connue des amateurs. Ce travail a exercé une grande influence sur Dylan et a contribué à la renaissance du folk dans les années 1960. Smith était également anthropologue, spécialiste des tribus amérindiennes et du shamanisme, cinéaste expérimental, conteur et mystique. Il affirmait s'être initié à l'alchimie à peu près au même âge que Leonard lorsqu'il s'essayait à l'hypnose. On comprend la fascination de ce dernier, qui écoutait son monologue labyrinthique, assis à ses pieds parmi les

autres résidents de l'hôtel et les écrivains et musiciens de passage.

«Pour nous, Harry était un monument historique et, en même temps, un gourou. Même Leonard avait quelque chose à apprendre de lui», dit Terese Coe, l'auteur de *Harry Smith at the Chelsea*. «[Il] pouvait discourir sur des théories intellectuelles, historiques ou artistiques, exposer ses peintures, raconter ses mésaventures cinématographiques, déplorer ses désastres financiers, insulter les personnes présentes en termes elliptiques ou encore chanter le répertoire de Brecht et Weill ou de Woody ou Arlo Guthrie – je ne l'ai jamais entendu chanter une chanson de Leonard. Tout nous portait à croire que nous fréquentions un sage qui se transformait parfois en antihéros. Il aurait pu se passer n'importe quoi, mais les gens se tenaient plutôt bien.»

Leonard, nettement plus élégant que les autres, s'asseyait tranquillement et ne prenait presque jamais la parole, se souvient Coe. Cette jeune poétesse, rédactrice pour un journal clandestin, lui inspira deux poèmes qui figurent dans *The Energy of Slaves* (1972): «It Takes A Long Time To See You Terez» et «Terez And Deanne». «Ce n'était qu'une passade, et c'est en passant qu'il m'a draguée de manière un peu provocante.» Pour elle, il était néanmoins «un incurable romantique. Il n'était pas du genre à discourir sans fin sur l'amour. Il restait très secret sur sa vie privée et ses amitiés. Innombrables et ondoyantes, ses prises de positions se trouvent dans ses chansons.»

Parmi les habitués qui fréquentaient les soirées d'Harry Smith, il y avait aussi Peggy Biderman, employée au musée d'art moderne, et sa fille adolescente, Anne (à présent scénariste de TV à succès) que Leonard fréquenta un moment. Claude Pelieu et Mary Beach pratiquaient le collage littéraire. Ils publiaient un magazine et traduisaient Burroughs et Ginsberg en français. Dans sa chambre transformée en galerie, Stanley Amos organisait des vernissages. Il aimait bien lire les tarots chez Harry. Sandy Daley, une amie de Warhol, photographe et cinéaste, avait tourné *Robert Having His Nipple Pierced* (Robert se fait percer le téton) dans sa chambre du dixième étage, entièrement peinte et décorée en blanc. Il s'agit d'un documentaire sur Robert Mapplethorpe, le compagnon de Patti Smith. Liberty, la belle poétesse blonde, muse de Richard Brautigan et de

Jerome Charyn et modèle de Salvador Dali, activiste féministe, avait quitté son républicain de mari pour rejoindre les Yippies et la contre-culture, et avait eu une brève aventure avec Leonard. En fin de soirée, tout ce beau monde, y compris Harry, dînait à la grande table située au fond du bar du El Quijote. Leonard réglait souvent la note discrètement avant de partir. L'un des avantages de la célébrité, c'est de pouvoir se montrer généreux.

* * *

Le 21 septembre 1968, à la veille de la fête la plus solennelle du calendrier juif, les trois quarts de l'année s'étaient écoulés et le soleil projetait de longues ombres sur les trottoirs de New York. Pour fêter son trente-quatrième anniversaire, Leonard se dirigea vers le Paradoxe, un restaurant macrobiotique tenu par des scientologues, situé dans un sous-sol de l'East Village. C'était un endroit fréquenté par les hippies où personne n'aurait songé à vous ennuyer pendant que vous émergeiez d'un *trip*. Ceux qui n'avaient pas d'argent travaillaient en cuisine pour payer leur repas. Thelma Blitz, rédactrice dans une agence de publicité, était installée à l'une des tables commensales. Levant les yeux, elle croisa le regard d'un homme qui lui faisait face et la fixait intensément.

«Je ne l'avais jamais vu. Il n'avait pas le genre des habitués, il avait les cheveux courts, une allure sérieuse plutôt classique, pas vraiment celle d'un homme d'affaires, plutôt d'un professeur.» Blitz lui dit qu'il ressemblait à Dustin Hoffman. «On me le dit souvent.» Ils commencèrent à discuter de toutes sortes de choses, de poésie, de métaphysique, de végétarisme. Leonard contrecarrait gentiment tout ce qu'elle disait. «Ce fut un véritable débat. Je ne savais pas qu'il avait été président du club de joutes oratoires de son université.» Ils ferraillèrent jusqu'à la fermeture du Paradoxe, puis Leonard lui proposa de faire quelques pas avec lui. En traversant St. Mark's Place, point de ralliement des cinglés de la ville, Leonard demanda à un type qui promenait une grosse tortue: «Qu'est-ce que tu lui donnes à manger?» «Du steak haché, du *speed* et de l'héroïne.»

En chemin, Leonard lui dit qu'il l'emmenait à l'hôtel Chelsea. «Je lui

ai demandé: “Qu’est-ce qu’il y a, là-bas?” “Nico”, répondit-il. À l’époque, je ne savais pas qui étaient Nico et Andy Warhol mais, à la manière dont il avait prononcé son nom, j’ai compris qu’il allait là-bas pour elle.» En arrivant à l’hôtel, il se dirigea vers la réception et donna son nom. «Ce n’est qu’à ce moment que j’ai saisi qui il était. Je me suis un peu affolée. Son premier album était en vitrine des disquaires mais je ne l’avais pas reconnu, il ne ressemblait en rien à la photo de la pochette. Plutôt que de m’impressionner en énumérant la liste de ses œuvres, comme n’importe quel dragueur l’aurait fait, il ne m’avait même pas dit son nom. Avec un soupçon d’autodérision, il avait seulement dit: “Je suis un peu connu au Canada.”»

Il confia à Thelma que c’était son anniversaire; ils trinquèrent, sans alcool, en picorant du céleri et des olives. Dans sa chambre du premier étage, «[Leonard] prit sa guitare et chanta deux chansons que j’ai reconnues lorsque son deuxième album est sorti: *Bird on the Wire* et *The Partisan Song* (sic). Plus tard, j’ai écrit dans mon journal que plus il chantait, plus il semblait lointain et plus le chagrin envahissait son visage. Ses yeux se voilaient par intermittence et il semblait complètement absent. Je me demandais si je l’ennuyais. Quand je lui ai dit que j’en avais marre de la publicité, il m’a conseillé quelques bons livres et m’a suggéré de jeûner. Il a parlé de professeurs et de maîtres en disant: “Plus on arrive à vaincre la douleur, mieux on supporte qu’elle s’aggrave.” Ça ressemblait beaucoup aux paroles de la chanson *Avalanche: You who wish to conquer pain* (Toi qui souhaites vaincre ta douleur). À cette époque, les représentants de la contre-culture exprimaient une immense souffrance: le déchirement consécutif au rejet du système, la haine de la culture dominante, le sentiment d’être étranger à tout. Chacun cherchait une solution.» Leonard ne parla pas beaucoup de scientologie à Thelma Blitz, sauf pour lui dire que «ça marchait». Il lui dit qu’il «avait 100 000\$ et ne savait pas quoi en faire: acheter des terres en Nouvelle-Écosse? Je me souviens de son air accablé lorsqu’il a évoqué ce sujet.» Ils passèrent la nuit ensemble. En la raccompagnant au bus le lendemain matin – elle devait passer le Nouvel An juif en famille, il lui demanda de l’appeler à son retour, mais lorsqu’elle téléphona, le réceptionniste lui apprit

qu'il était parti pour le Tennessee.

* * *

C'est avec deux ans de retard et trois jours seulement avant la première séance d'enregistrement de *Songs from a Room* que Leonard arriva à Nashville, accompagné de son ami Henry Zemel. À leur descente d'avion, ils furent accueillis par un type costaud portant moustache, cheveux longs et bandana. Il avait l'air d'un hippie mais, bien plus encore, d'un brave gars. Bob Johnston leur avait envoyé Charlie Daniels. En 1968, Daniels n'était pas encore la star de country affublée d'une longue barbe et d'un Stetson, imposée par l'émission de radio *Grande Ole Opry*. Il était musicien, compositeur et instrumentiste (violon, guitare, basse et mandoline). Johnston l'avait rencontré en 1959 alors qu'il produisait les Jaguars, le groupe de rock'n'roll de Daniels. Ils jouaient depuis sept ans mais n'arrivaient à rien. Une nuit, Daniels appela Johnston pour lui demander de se préparer à le sortir de prison parce qu'il était sur le point de se battre avec un propriétaire de club. Johnston lui hurla de «prendre ses jambes à son cou et de rappliquer à Nashville». Depuis, il le faisait jouer sur les enregistrements de Johnny Cash, Marty Robbins, Bob Dylan, et à présent Leonard Cohen.

Nashville ressemblait davantage à une banlieue qu'à une ville. De la voiture qui l'emmenait à l'hôtel, Leonard apercevait davantage de costumes que de chapeaux de cow-boy et plus d'églises que de bars. Les grandes entreprises étaient des compagnies d'assurance et des maisons d'édition religieuses. Avec ses bâtiments coquets entourés de pelouses impeccables, Music Row ressemblait à une quelconque rue de province. Après New York, Nashville était pourtant la plus grande ville de la musique aux États-Unis, où le *Grand Ole Opry* agissait comme un aimant sur les compositeurs. C'était l'équivalent de Tin Pan Alley, en plus typé. Comme disait Leonard quand il était à Hydra, c'était là que se trouvait l'argent. Des auteurs- compositeurs de tous les horizons se bousculaient à Nashville. La ville était pleine de fantômes qui avaient abandonné femmes et enfants en espérant vendre leurs chansons et avaient fini par boire le peu d'argent et de dignité qu'il leur restait.

Après s'être installés, Leonard et Zemel partirent explorer la ville à pied. Ils repérèrent le YMCA où ils pourraient nager le matin, les gargotes les plus crasses et les bars les plus minables et les plus enfumés de la ville.

Le 26 septembre 1968, ils se présentèrent au studio A de Columbia pour la première séance d'enregistrement. Leonard portait une guitare et Zemel un fouet de dompteur. Leonard regarda autour de lui et respira un grand coup; il lui faudrait beaucoup de bougies pour illuminer cet espace. La pièce était immense, assez vaste pour contenir un orchestre symphonique et y aménager un terrain de football. Derrière la vitre, souriant et chaleureux, Bob Johnston jouait les groupies. Leonard sentait les mauvais souvenirs de son premier enregistrement lui revenir en tête, mais la présence de son ami le rassurait. Zemel l'encourageait par des coups de fouet, ce qui stupéfiait les musiciens, autant que la guimbarde dont il jouait pendant la plupart des pauses. «Je suis prêt», dit Leonard avec le courage d'un condamné face au peloton d'exécution. «Que veux-tu que je fasse?»

«Que veux-tu faire?» était systématiquement la première question que Johnston posait aux artistes avec lesquels il travaillait. C'était une entrée en matière surprenante. Les artistes s'attendaient à ce qu'on leur dise quoi faire, mais Johnston avait la réputation de se battre contre les maisons de disques pour imposer ce que les artistes désiraient. En l'occurrence, il fut assez intelligent pour savoir que cette question n'aiderait pas Leonard. «Chante une chanson.» Leonard sortit sa guitare et commençait tout juste lorsque Johnston l'interrompit: «C'est bon. Allons manger un morceau.» «Mais j'allais chanter!» protesta Leonard. «Tu pourras le faire au retour.» Pendant qu'ils dînaient, l'ingénieur du son, Neil Wilburn, installa les micros selon les indications de Johnston. Wilburn avait travaillé avec lui sur les albums de Johnny Cash enregistrés en prison et l'avait aidé à reproduire sa voix sombre, profonde, caverneuse. Pour Leonard, ils utilisèrent trois microphones pour la voix et des réverbères à plaque.

«Au retour, raconte Johnston, Leonard me redemanda: "Qu'est-ce que je fais?" et je répondis à nouveau: "Chante une chanson."» Il

chanta *The Partisan*. «Puis je la lui ai fait écouter. Sa voix avait l'ampleur d'une montagne. "Est-ce que ma voix est censée ressembler à ça?" a-t-il demandé en l'entendant. "Putain, ouais!"» Ce premier jour, entre 6 h du soir et 1 h du matin, ils enregistrèrent dix chansons. Cinq d'entre elles figurent sur *Songs from a Room*, une fut mise de côté pour *Songs of Love and Hate*, et quatre restent inédites à ce jour: *Baby I've Seen You*, *Your Private Name*, *Breakdown* et *Just Two People* (que Leonard avait déjà essayé d'enregistrer avec John Hammond).

Il était logique qu'une ville où se bousculaient tant de compositeurs accueille aussi des musiciens de tout premier ordre. Johnston proposa d'obtenir la participation des meilleurs instrumentistes pour l'album, mais Leonard déclina: «Non, je préfère travailler avec tes amis, ils seront plus sympas.» Johnston réunit une petite équipe de musiciens capables de jouer du country mais qui n'appartenaient pas au courant «Nashvegas» en vogue. En plus de Charlie Daniels, il y avait Ron Cornelius à la guitare, Charlie McCoy à la basse, et enfin, à la guitare et au banjo, Elkin «Bubba» Fowler, un prédicateur qui avait été l'un des duettistes du groupe psychédélique l'Avant-Garde. Il n'y avait pas de batteur – Johnston partageait l'avis de Leonard sur ce point –, et Johnston lui-même était au clavier.

Ron Cornelius, auquel Johnston avait confié le rôle de leader, venait de West, un groupe country-folk-rock composé de jeunes hippies originaires du nord de la Californie. Ils étaient venus une première fois à Nashville en 1967 pour enregistrer leur premier album avec Johnston et étaient revenus en 1968 pour le suivant. Les membres de West s'enorgueillissaient de ne pas travailler pour d'autres groupes, mais leur carrière s'enlisait. Johnston persuada Cornelius de jouer sur le deuxième album de Leonard. «Quand il me fit écouter ses chansons, dit Cornelius, je lui ai fait: "C'est une blague?" J'aimais jouer de la guitare, de la basse, de la batterie et du piano à fond la caisse, de la musique amplifiée. Je me suis dit que c'était vraiment trop bizarre comme truc. Mais bon, j'étais comme tous ceux qui deviennent fans de Leonard Cohen, dès qu'on plonge dans les paroles, on se dit: je n'ai jamais rien joué de pareil mais qu'importe, ce sont des textes très, très profonds.»

Les fiches d'enregistrement ne sont pas aussi soignées et détaillées que celles de *Songs of Leonard Cohen*. Johnston n'avait pas de temps à perdre avec la paperasse. «Bob ne remplissait rien, il faisait tourner la bande puis se précipitait à l'aéroport», dit Cornelius en riant. Dans la matinée, il s'envolait pour New York pour travailler avec Simon & Garfunkel, puis il reprenait l'avion l'après-midi, enregistrait avec Dino Valenti, trouvait un créneau pour Dylan ou Cash ou Dylan et Cash ensemble, s'enfilait une bière et quelques hamburgers, et après une courte sieste dans sa voiture, une Eldorado rouge, il se mettait à travailler cinq ou six heures durant avec Leonard. Les fiches ne mentionnent que dix séances d'enregistrement: quatre en septembre, une début octobre et, après une pause d'un mois, cinq en novembre, plus quelques séances supplémentaires pour les arrangements, sans Leonard.

La vie à Nashville devint routinière, du moins lorsque l'horaire établi par le bourreau de travail qu'était Johnston le permettait: séance de natation matinale, lunch chez Bob et Joy Johnston en semaine, travail en studio le soir. Pendant que les ingénieurs du son installaient le matériel, ils traînaient dans une pièce du sous-sol transformée en salle de ping-pong. Elle faisait aussi office de chambre vocale, de même que le placard à balais, lorsque Johnston recherchait un son particulier. À la fin de la séance, Leonard et Zemel allaient manger des œufs au bacon dans leur resto préféré – «De la lumière fluorescente, une serveuse blondasse et un cuisinier tatoué qui semblait sortir de prison», raconte Zemel. Ils finissaient la soirée dans un bar où, on s'en doute, ils ne laissaient pas la gent féminine de Nashville indifférente.

Charlie Daniels se souvient de l'ambiance «très relax des enregistrements. Les bougies étaient allumées, c'était tranquille. On n'avait pas de feuille de route, il n'y avait personne en régie pour nous demander de faire ci ou ça. Bob Johnston avait un don pour permettre à l'artiste d'être lui-même sans s'immiscer dans son travail. C'était sa façon de faire, mais plus encore avec des gens comme Dylan ou Leonard. Avec Dylan, l'environnement était un peu différent parce que nous jouions de la batterie et des instruments électriques, la notion de

groupe était plus tangible. Je me souviens qu'une fois Dylan voulait que je joue un solo. Charlie McCoy a demandé: "Combien de temps veux-tu qu'il joue?" Dylan a répondu "Aussi longtemps que possible." Son attitude pouvait se résumer à: "Je fais ce que j'ai à faire, fais ce que t'as à faire." Mais Leonard est unique, les paroles, la mélodie, la manière dont il accorde sa guitare... Je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui possède une telle douceur de toucher, qui peut jouer avec une guitare acoustique accordée aussi bas, avec des cordes presque détendues. Sa musique est si spéciale qu'elle pourrait facilement être amochée sous des doigts moins délicats.

«Leonard jouait debout tandis que nous nous efforcions de créer une atmosphère qui mettrait en valeur ses chansons. Si certains passages nécessitaient une amélioration, nous étions là pour ça. L'important était d'être présent sans être envahissant. Il fallait rester transparent, ne rien faire qui puisse détourner l'attention des paroles et de la mélodie. Il aurait été facile de tout gâcher en faisant des ajouts. C'est en travaillant avec Leonard que j'ai compris que "moins, c'est mieux", et c'est quelque chose que je n'aurais jamais pu apprendre de quelqu'un d'autre. Dans un studio plein de musiciens, tout le monde veut contribuer en ajoutant quelque chose. Or, avec ce genre de chansons, ce qui compte, c'est ce qu'on enlève. Bob gardait une vue d'ensemble et nous disait si ça allait ou s'il fallait "changer de cap".»

«Nous sommes devenus une équipe, se rappelle Cornelius. Je suis certain que, lorsque Leonard nous a vus pour la première fois, Charlie et moi, il a dû se demander dans quelle galère il s'était laissé entraîner. Mais il s'est vite rendu compte que nous comprenions sa musique, que nous admirions ses chansons. Une fois l'album commencé, nous ne pouvions penser à rien d'autre. Et Bob Johnston a un don inné que je n'ai rencontré chez personne d'autre pour amener un musicien à se surpasser, non pas en lui expliquant ce qu'il veut mais en s'adressant à ce qu'il y a de meilleur en lui. De temps en temps, Leonard levait les yeux vers la régie et voyait Johnston perdu dans l'une de ses chansons, il se balançait ou bien parfois il dansait. À la fin de la chanson, il s'exclamait: "Dieu, cette chanson est fantastique. Il faut l'inclure dans l'album. Vas-y, refais-la." Il l'amenait

ainsi à refaire une prise tout en l'encourageant.»

Bird on the Wire ne fut pas facile à enregistrer. Leonard recommençait encore et encore, essayant d'innombrables versions, mais chaque fois qu'il écoutait l'enregistrement, il y décelait un je-ne-sais-quoi de malhonnête. Finalement il déclara à Johnston que c'était terminé et renvoya les musiciens. «Bob a dit: "D'accord, on oublie", raconte Leonard. Je suis rentré à l'hôtel pour réfléchir mais je me sentais de plus en plus abattu¹⁰.» Il voulait que cette chanson soit parfaite. En plus d'être un message pour Marianne, elle devenait son credo, un peu comme *My Way* pour Sinatra, fanfaronnades en moins. «Les difficultés que j'avais à enregistrer cette chanson étaient révélatrices du malaise qui m'envahissait lorsque je la chantais. Je commençais par une introduction banale, comme on en entendait par milliers à Nashville, et il y avait toujours quelque chose qui me résistait, qui sonnait faux. Toujours¹¹.»

Quatre jours avant la dernière séance d'enregistrement, le 25 novembre 1968, Leonard demanda à tout le monde de sortir excepté Zemel, McCoy et Johnston. «À ce moment-là, j'ai su qu'il allait se passer quelque chose. J'ai commencé à chanter avant les premières notes de guitare. Quand j'ai entendu ma voix seule sur les premiers mots, *Like a bird*, j'ai senti que je tenais enfin la chanson, qu'elle allait sonner juste. Je m'écoutais avec étonnement. L'enregistrement m'a donné raison, c'était bon¹².»

Leonard avait également des doutes sur *The Partisan*, qu'il avait apprise au camp de vacances Sunshine. Johnston raconte: «Il me l'a chantée, c'était très bien mais il n'en était pas content. Il faisait les cent pas, disant que ce serait génial d'avoir un chœur de voix françaises. "Bon, on se voit dans quelques jours", ai-je dit. "On n'enregistre pas?" s'est-il étonné. "Pas tout de suite." Le lendemain, je suis allé à Paris, j'ai trouvé un accordéoniste et trois chanteuses. J'ai mixé les voix avec l'enregistrement de Leonard. Quand je suis revenu, je lui ai passé la bande. "C'est excellent, on dirait vraiment des voix françaises." J'ai dit: "C'est normal, elles sont françaises."» Johnston se met à rire: «Il était vraiment fâché que je ne l'aie pas emmené à Paris.»

Hank Williams disait que la musique country est «le blues de l'homme blanc». En ce sens, *Songs from a Room* est vraiment un album de country. Les chansons, comme celles qui figurent dans l'anthologie d'Harry Smith, parlent de Dieu, d'amour, de mort, de séparation, de péché, de rédemption et d'engagement. La tonalité est plus retenue, moins ornementée que celle de *Songs of Leonard Cohen*. «Nombre d'amis, des puristes en matière musicale, m'avaient fustigé à cause des excès dans la production de mon premier disque, dit Leonard. Je crois que cela m'a fait réfléchir, cette fois je tenais à réaliser un album très épuré¹³.» Mis à part le joyeux *Tonight Will Be Fine* et *Bird on the Wire* – dont Johnny Cash chanterait une version des années plus tard, et dont les mélodies à reprendre en chœur furent comparées, par Kris Kristofferson, à celles de *Mom and Dad's Waltz* de Lefty Frizzell –, l'album n'est pas estampillé Nashville. On s'imagine mal chanter les morceaux à tue-tête dans la rue ou dans un bar. En dépit du chant des grillons reproduit par la guimbarde, le disque évoque davantage les petits espaces étriqués d'Europe ou de New York que l'immensité des panoramas de la campagne américaine.

Cet album fourmille de tueurs: fanatiques religieux, révolutionnaires, suicidaires. Sur la belle mélodie plaintive de *Seems So Long Ago, Nancy*, Leonard évoque la fille d'un juge, qu'il avait connue à Montréal; la jeune femme s'était tuée d'une balle dans la tête quand son bébé illégitime lui avait été retiré. Dans l'obsédante *Story of Isaac*, Leonard reprend l'épisode biblique du sacrifice, déjà utilisé par Dylan dans *Highway 61 Revisited*, et en fait une protestation contre la violence et les atrocités en tout genre, anciennes ou modernes, publiques ou personnelles. On y retrouve la précision et le souci du détail du romancier, la puissance élégiaque de ses premiers poèmes ainsi qu'une touche autobiographique: l'enfant a comme lui neuf ans à la mort de son père. *The Butcher*, un blues rudimentaire, fait référence à la *haggadah* de Pâques pour mettre en parallèle l'histoire ancienne et contemporaine.

L'album essuya de mauvaises critiques aux États-Unis. Ainsi, dans *Rolling Stone*, Alec Dubro écrivait: «Dans *Story of Isaac*, [Leonard Cohen] se montre si terne qu'il en devient carrément ennuyeux.

Quand il sort de sa neutralité, c'est pour devenir incompréhensible, comme dans *A Bunch of Lonesome Heroes*, et c'est exaspérant. Il n'est pas le seul chanteur à donner dans le genre hermétique, mais en général, les auteurs font un effort pour nous faire croire que leurs chansons veulent dire quelque chose. Cohen, en revanche, met si peu d'énergie dans son interprétation que l'on se demande bien pourquoi on se prendrait la tête à sa place¹⁴.» William Kroman du *New York Times* se montrait moins dur: «Cohen, le narrateur, est formidable, même s'il arrange la morale de ses contes à sa convenance.» Mais il détestait la sobriété des arrangements et concluait son article en disant: «Les nouvelles chansons de Leonard Cohen manquent cruellement de charme¹⁵.»

Paru en avril 1969, *Songs from a Room* eut néanmoins plus de succès que son album précédent. Il grimpa à la douzième place au Canada et à la trente-sixième aux É.-U. Au Royaume-Uni, il s'envola jusqu'à la deuxième place; seule une compilation bon marché intitulée *20 Dynamic Hits*, avec, entre autres, des tubes de Deep Purple et Cilla Black, lui vola la première place. Dans toute l'Europe, les critiques apprécièrent la production sobre et sans fioritures. Il était normal que «le Barde des meublés» se présente à nous dans le dénuement de chansons étrangement réconfortantes. Elles semblaient avoir été écrites par un homme qui veillait dans les heures sombres précédant l'aube et dont les paroles inspiraient confiance.

«Je crois que la confiance est en effet un élément crucial. Vous êtes attiré par un livre, un poème ou une chanson lorsque vous éprouvez de la confiance pour l'auteur.

— Pour vous aussi? Est-ce que c'est ce qui vous attire dans l'œuvre des autres?

— Je ne l'ai jamais exprimé en ces termes, mais oui, je pense que c'est ce que je recherche. Prenez George Jones par exemple, il travaille avec les meilleurs musiciens de Nashville, ses productions sont absolument impeccables, mais ce n'est pas ça qui compte. Ce qui compte, c'est que vous faites confiance à sa voix.»

La ferme des Bryant se trouvait au 5435, Big East Fork Road, à environ 60 kilomètres de Nashville. À la sortie de Franklin, il fallait emprunter un chemin de terre tortueux. Les 800 hectares qui entouraient la ferme abritaient des bois et une petite rivière, des chevaux, un beau troupeau de bétail, des paons sauvages, des poules, quatre étables et une petite maison en bois. Dans *Stories of the Street*, Leonard parle de trouver une ferme – en réaction au caractère de plus en plus débilisant de la vie urbaine. Le retour à la terre était dans l'air du temps à la fin des années 1960, et elle était là, cette ferme, sous ses yeux. Il pouvait en disposer pendant deux ans pour 75\$ par mois. La maison, contrairement au reste de la propriété, était minuscule. La porte d'entrée s'ouvrait sur la salle de séjour, il y avait une petite cuisine à l'arrière, deux chambres exiguës et, sur le côté, une salle de bain. La porte de derrière donnait sur le ruisseau. Décoré et meublé simplement, le gîte offrait une version rurale de la maison d'Hydra, en plus isolé.

Son plus proche voisin habitait à environ un kilomètre et demi, dans une petite maison en parpaings couverte d'un toit de bardeaux dissimulant un alambic à l'arrière. Willie York était un bouilleur de cru clandestin. Willie et son frère avaient passé onze ans et demi en prison pour avoir tué un shérif en 1944. Johnny Seay a immortalisé York dans une chanson – *Willie's Drunk and Nellie's Dying*, Nellie étant sa femme –, ce qui amena le magazine *Life* sur place. Leonard, qui avait eu sa propre expérience avec *Life* lorsqu'ils étaient venus à Hydra pour faire un portrait des expatriés vivant sur l'île, s'enticha de York. Il traversait souvent les champs le soir, une bouteille de whisky sous le bras, pour aller lui rendre visite.

Au magasin de surplus militaires, Leonard acheta des pistolets, une carabine, et il se procura un cheval auprès d'un ami de York, Ray «Kid» Marley, un champion de rodéo qui venait du Texas et s'était installé dans le Tennessee pour dresser des chevaux. «Kid était vraiment unique en son genre, raconte Ron Cornelius. C'était un type énorme, un colosse qui jouait souvent avec nous [le groupe West] lorsqu'on était en ville, et qui ne dessoûlait jamais.» Leonard raconte: «Je pensais que je savais monter – on faisait un peu d'équitation dans

les camps de vacances –, mais le cheval que Kid Marley m’avait vendu m’a remis à ma place en tant que cavalier. Je suppose qu’il m’a vu venir: il a voulu se moquer du citadin empoté que j’étais et qui était rarement capable de maintenir le cheval pour le seller. Cet animal était vicieux.» Leonard immortalisera ce cheval dans *Ballad of the Absent Mare* (*Recent Songs*, 1979). Il en aurait fait autant de Marley et de York dans *Chelsea Hotel* si la version initiale de la chanson n’avait été supplantée par *Chelsea Hotel #2*, dont les paroles étaient très différentes.

«J’étais plus ou moins un cow-boy d’opérette. [Rires.] Mais je me servais de mon fusil. Pendant l’hiver, à quelques centaines de mètres de la cabane, de longues stalactites de glace se formaient le long d’une falaise d’ardoise. Je me tenais dans l’entrée et je les canardais un petit moment. J’ai fini par savoir tirer pas trop mal.

— *Viviez-vous seul dans la cabane?*

— *La plupart du temps, oui. Suzanne venait de temps en temps.*

— *Vous préféreriez être seul.*

— *Oui, j’ai toujours aimé ça.»*

Étrangement, la vie de Leonard s’éloignait de celle qu’il menait à New York quelques mois plus tôt. Dans le Tennessee, Leonard vivait comme un ours. Quand Ron Cornelius lui amena son ami Bill Donovan, qui serait le directeur de tournée de Leonard et de son groupe, «il a ouvert la porte, complètement nu, et il a dit: “Bienvenue les amis, entrez”, comme si de rien n’était», se remémore Donovan. Il leur servit du thé, refusa un joint et se balada à poil sans la moindre gêne pendant qu’il faisait la conversation.

«J’avais l’impression de vivre la vraie vie là-bas», dit Leonard. Dans un poème qu’il écrivit sur place, «I Try to Keep in Touch Wherever I Am» (publié dans *The Energy of Slaves*, 1973), il écrit:

Le soleil passe par la lucarne
Mon travail m’appelle
doux comme le son du ruisseau

*The sun comes in the skylight
My work calls to me
sweet as the sound of the creek*

Ô, fais-moi un masque

Il n'était pas dit que les années 1960 se termineraient en douceur. En 1969, tandis que le premier homme marchait sur la Lune, sur terre, aux États-Unis plus précisément, des bandes de hippies se rassemblaient au festival de Woodstock. Quelque temps plus tard, la folie de Charles Manson et le concert d'Altamont sonnèrent le glas du rêve hippie. L'année 1969 fut fondamentale pour Leonard. Il fit deux rencontres déterminantes: la femme qui ferait de lui un père, et l'homme qui ferait de lui un moine.

Né le 1er avril, Joshu Sasaki Roshi, un petit Japonais rondet, était maître zen de l'école Rinzai – une branche austère du bouddhisme. En 1962, à cinquante-cinq ans, comme un gamin aux rêves un peu fous, Roshi avait quitté le Japon pour créer le premier centre Rinzai des États-Unis. Leonard avait entendu parler de Roshi par son ami Steve Sanfield, qui avait suivi ses enseignements pendant trois mois et habité le garage de sa petite maison de Gardena, une modeste banlieue de Los Angeles. Sanfield avait séduit la femme d'un membre de la communauté, et Roshi leur avait demandé de partir. Quelques mois plus tard, alors que le couple attendait un enfant, il leur permit de revenir, proposant même de les marier au nouveau centre Zen Cimarron. Sanfield demanda à Leonard d'être son témoin. Il ne reçut pas de réponse, mais quand il arriva avec sa compagne, Leonard l'attendait.

Leonard fut fasciné par la cérémonie, en particulier par les Dix Commandements du bouddhisme. Il apprécia particulièrement l'indifférence royale de Roshi envers le précepte qui proscrivait drogues et alcool – Roshi consommait en effet une quantité phénoménale de saké. Leonard et Roshi échangèrent à peine quelques mots, ce qui ne dérangerait nullement Leonard. Depuis qu'il était devenu célèbre, il avait hérité d'un grand nombre d'«amis» qu'il connaissait à

peine et qui voulaient tous lui parler. La tradition japonaise ancestrale recommande de ne s'introduire dans la conscience de l'autre qu'avec la plus grande délicatesse et exige qu'en se rencontrant, les hommes s'inclinent l'un devant l'autre et commencent par échanger longuement des salutations, ne se rapprochant que progressivement. Cela lui convenait parfaitement¹.

La cérémonie organisée par Jack McClelland à Ottawa en l'honneur des lauréats du prix littéraire du Gouverneur général eut lieu quelques semaines plus tard. Le prix lui avait été décerné pour *Selected Poems 1956-1968*, mais Leonard l'avait refusé par télégramme. C'était surprenant. Seul un autre lauréat, un séparatiste français, avait refusé cet honneur et la récompense de 2500\$, en raison de ses convictions politiques. Mais, plus déconcertant encore, Leonard se présenta à l'improviste à la cérémonie de remise de prix.

Mordecai Richler le coinça dans un couloir et exigea des explications. Leonard affirma qu'il ne savait pas pourquoi il avait refusé le prix. Dans le télégramme qu'il avait envoyé au comité, il avait écrit: «Une grande part de moi-même aspire à cet honneur, mais les poèmes s'y opposent formellement.» Voulait-il dire que certains de ses livres méritaient bien davantage ce prix que cette anthologie, ou bien que ses poèmes ne devaient pas être jugés par quelqu'un d'autre que lui-même? Cela n'était pas clair. Depuis qu'il était devenu chanteur, son travail attirait bien plus d'attention de la part des critiques. Ses revenus avaient considérablement augmenté et il ne dépendait plus de ce genre de prix pour vivre. Cependant, aux yeux du milieu littéraire canadien, sa conduite reflétait le caprice d'une célébrité expatriée qui reniait son pays d'origine et sa vie passée.

Après cette visite à Ottawa, Leonard retrouva son cousin David sur son ancien lieu de travail, l'usine de l'oncle Horace à Montréal. Pendant qu'ils déjeunaient à la cafétéria, David déclara: «Tu es devenu célèbre, tu es une vedette.» Le ton n'était pas sarcastique, ce que Cohen comprit tout à fait. Il lui répondit: «Quand tu pénètres dans la machine promotionnelle de Columbia, rien ne peut t'empêcher de devenir connu. Je ne suis plus un enfant, j'ai vu bien des jeunes détruits par ce passage de l'anonymat à la célébrité. J'ai mis le doigt

dans l'engrenage. On ne peut plus s'échapper une fois que l'on fait partie de leur écurie, c'est tout.» En quittant Montréal pour Nashville, Leonard s'arrêta à New York. Il descendit au Chelsea et se rendit au Centre de scientologie. Là, il rencontra une femme.

* * *

«C'était au début du printemps 1969. Ce jour-là, nous étions inscrits au même cours et nous nous sommes retrouvés assis côte à côte. À l'époque, je vivais avec quelqu'un. J'ai mis fin à cette relation dès que j'ai rencontré Leonard et je me suis installée avec lui au Chelsea.» Suzanne Elrod était une belle brune de dix-neuf ans, originaire de Miami en Floride. À Montréal, certains prétendaient qu'elle ressemblait à la Suzanne de la chanson de Leonard.

Leonard avait trente-quatre ans. Il était de quinze ans son aîné – la différence d'âge entre son père et sa mère. Leonard était néanmoins beaucoup plus jeune que le protecteur fortuné avec lequel Suzanne vivait à l'hôtel Plaza. Celle-ci refuse de parler de son milieu d'origine, une famille juive laïque. Elle n'était venue à New York ni pour ses études, ni pour l'aventure, ni pour s'évader, mais comme la plupart des «très jeunes filles naïves, pétries du romantisme propre à [sa] génération»: elle voulait fonder une famille. «J'avais une immense réserve d'amour et quand j'ai rencontré Leonard, dit-elle, j'ai tout de suite su que, quoi qu'il arrive, il serait le père de mes enfants et l'amour de ma vie.» Éconduit, son amant insista pour rencontrer le «pauvre poète» qui allait usurper sa place. Il invita Leonard à dîner, puis «il s'enferma pendant des heures dans sa suite, pour écouter ses chansons et lire ses livres. Quand il eut fini, il déclara que je le quittais pour quelqu'un de bien».

Selon ce qu'en raconte Suzanne, ils vécurent dans la chambre de Leonard au Chelsea, en vase clos, délaissant fêtes et amis. Il semblait totalement séduit par cette jeune femme audacieuse et sensuelle. Bien entendu, cela ne l'empêchait pas de garder un œil sur l'issue de secours. Dans son passeport, il y avait en permanence une feuille de papier contenant une liste de noms et de numéros de personnes vivant aux quatre coins du monde, comprenant notamment Viva, une des

starlettes de Warhol, la chanteuse folk-rock Julie Felix, Judy Collins, Marianne, et une certaine Jane qui vivait à l'ouest de la 41^e Rue². Les coordonnées de Leonard Bernstein et de Franco Zeffirelli figuraient aussi sur la liste. En juin 1969, peu de temps après avoir rencontré Suzanne, Leonard s'envola pour les rejoindre en Italie où Zeffirelli tournait un film sur la vie de saint François. Il les emmena sur la tombe du saint et ils discutèrent d'une éventuelle collaboration pour la musique du film. Malheureusement, ces discussions ne menèrent à rien; *Brother Sun, Sister Moon (François et le Chemin du soleil)* parut en 1972 avec une bande originale de Donovan.

Leonard se rendit ensuite directement en Grèce, pour vivre dans la petite maison blanche d'Hydra, où Suzanne le rejoignit. «Au début, j'ai trouvé les pièces petites et vétustes, se souvient-elle. J'ai changé pas mal de choses – la pièce du bas et le jardin, mais j'ai pris soin de respecter l'authenticité de la maison, car Leonard et moi y étions attachés. Je voulais la garder élégante, sobre et blanche, comme le sont toutes les maisons dans les îles grecques.»

La nouvelle du suicide de Charmian Clift arriva pendant leur séjour. Le 8 juillet, la veille de la publication du nouveau roman de son mari, *Clean Straw for Nothing*, Charmian s'était tuée par surdose de barbituriques. (Un an plus tard, George Johnston, son mari, mourait de la tuberculose.) Leonard pleura sa mort avec le reste de l'île. Cependant, à Hydra, c'était comme à New York: Suzanne et lui ne fréquentaient presque plus personne.

Quand il quitta l'île, Leonard emmena Suzanne dans le Tennessee. Il la présenta à Willie York et à Kid Marley. Le cow-boy «passait à l'improviste, ivre la plupart du temps, racontait des histoires, parfois drôles, parfois insipides, crachait par terre et, enfonçant ses éperons dans le plancher, s'exclamait: "Non mais, qu'est-ce qu'on se marre!" Parfois on le trouvait fascinant, raconte Suzanne, on riait et on continuait à le faire boire. D'autres fois, on essayait de se débarrasser de lui aussi vite que possible en évitant de se faire tirer dessus. Ils avaient tous des fusils à l'arrière de leurs pick-up, sans parler des drapeaux confédérés qui flottaient encore un peu partout "dans ce trou". C'était un endroit intéressant à connaître, nous y avons vécu

tranquillement mais, Dieu merci, brièvement, comme partout ailleurs».

Leonard voulut présenter Suzanne à sa mère. Pendant un moment, ils habitèrent dans la maison natale de Leonard, le temps de se trouver un logement bien à eux à Montréal. Masha, dit Suzanne en 1980, «a exercé une influence prédominante sur l'esprit de Leonard. La seule chose qui m'ennuyait, c'est qu'elle s'obstinait à m'appeler Marianne³». Leonard acheta une petite maison modeste près du parc du Portugal, à l'écart de la Main, dans un quartier peuplé de familles immigrées portugaises ou grecques qui avait conservé ses traiteurs juifs aux tables recouvertes de toiles cirées. À peine installé, le couple repartit pour New York. Accompagné de Suzanne, Leonard fit le tour de ses anciens repaires, le Gaslight, par exemple, où il alla écouter Loudon Wainwright III. En revanche, Leonard avait cessé de fréquenter le Centre de scientologie. Il était revenu de ses illusions et il était furieux que l'organisation se soit permis d'exploiter son nom. Leonard avait atteint l'état de «clarté»: il détenait le certificat d'«Auditeur confirmé, Niveau IV, Libéré⁴». «Je me suis intéressé à toutes les expériences qui aiguisaient la curiosité de ma génération, dit Leonard. J'ai même dansé et chanté avec les Hare Krishna – sans leur robe, sans adhérer, mais j'étais prêt à tout essayer⁵».

À la veille de la nouvelle décennie, Leonard et Suzanne habitaient leur petite maison de Montréal – jusqu'à ce que Suzanne, ne supportant plus le froid, s'en aille à Miami. Leonard retourna à Nashville. Bob Johnston parlait d'un troisième album, tandis que Columbia Records insistait sérieusement pour une tournée en Europe.

* * *

Même s'il n'en avait pas encore fait l'expérience, Leonard savait qu'il n'aimerait pas partir en tournée. Les déplacements n'étaient pas un problème: «J'ai passé toute ma vie à rouler ma bosse⁶». Que quelqu'un d'autre programme ses allées et venues était pourtant une tout autre affaire. Les oncles de Leonard se souvenaient de son aversion pour les horaires stricts. S'il était devenu président de tant de clubs, c'était probablement pour s'affranchir de règles qu'il n'avait pas dictées. De

plus, il redoutait le trac – «Je trouvais que le risque d’humiliation était trop grand» – et il lui fallait sans cesse se remotiver pour monter sur scène⁷. Le pire, c’est qu’il s’inquiétait pour ses chansons. Elles lui étaient venues dans l’intimité, elles avaient une origine pure et honnête: il avait travaillé dur pour qu’elles témoignent de cette sincérité. Il ne voulait pas les exhiber de manière indécente et artificielle devant des étrangers qui avaient payé leurs places. «J’aurais préféré me limiter à les enregistrer», confia-t-il à Danny Fields. Il avait espéré que ses chansons «se fraieraient un chemin dans le monde» grâce aux disques, ces équivalents sonores des livres de poésie, sans qu’il ait besoin de monter sur scène.

Leonard appela Bob Johnston et déclara au producteur qu’il ne partirait en tournée qu’à la seule condition qu’il se joigne au groupe. C’était astucieux. Johnston n’était pas musicien, il aurait été le premier à l’admettre, et il y avait vraiment peu de chances que Columbia laisse partir le directeur de son antenne de Nashville. Ce qu’il ne savait pas, c’était que Johnston venait de quitter Columbia pour fonder sa propre maison de disques. Johnston trouva excellente l’idée de fêter son indépendance en faisant un tour d’Europe aux frais de ses anciens employeurs. Il accepta de jouer aux claviers, s’engagea à ne pas demander un centime, et conseilla à Leonard d’en parler à Marty Machat, l’avocat qui gérant ses affaires. Machat avait été le bras droit d’Allen Klein, l’agent des Beatles et des Rolling Stones. Leonard et Johnston tombèrent d’accord, à la suite de quoi Bill Donovan fut engagé comme directeur de tournée, et les répétitions purent commencer avec Cornelius, Daniels, Fowler et les choristes, Susan Mussmano et Corlynn Hanney. De son côté, Leonard appela Mort Rosengarten à Montréal et lui demanda de venir le rejoindre dans le Tennessee.

«Leonard m’a demandé de lui faire un masque, dit Rosengarten. Un masque de théâtre qu’il voulait porter en scène. Il habitait une toute petite maison en bois, perdue au milieu de nulle part.» Il n’y avait pas d’endroit où acheter du matériel aux alentours, mais ils trouvèrent «des kits pour construire des maquettes» dans un magasin de Franklin et un sac de plâtre à Nashville. Pendant que Leonard répétait, Mort

travaillait au masque dans la maisonnette. «Leonard parti, il ne restait plus personne aux alentours, à part un vieux qui fabriquait de l'alcool de contrebande et Kid Marley, un type qui s'habillait en cow-boy et ne se déplaçait jamais sans son cheval enfermé dans la remorque attachée à son camion. Un soir, il s'est pointé complètement saoul, et pendant que nous attendions Leonard, il a décidé d'aller en ville pour acheter de l'alcool. Je l'ai suivi, et le cheval aussi.»

À partir d'un moule en plâtre, Mort façonna un masque mortuaire à l'effigie de Leonard en laissant des trous pour les yeux et la bouche. Leonard avait manifestement trop d'amour-propre pour se cacher derrière un autre visage que le sien. Ce masque devait protéger sa sensibilité et empêcher que ses chansons soient contaminées. Il servirait aussi à signaler au public que le spectacle n'était qu'une mascarade dont l'artiste n'était pas dupe. Comme le rappelait l'inscription de sa salle de bain dans *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen*, «Caveat emptor» (aux risques de l'acheteur), «qu'il comprenne bien que tout ceci n'est pas entièrement dépourvu de supercherie». Il avait lu Dylan Thomas: «Ô, fais-moi un masque et un mur pour m'abriter des espions / De tes yeux perçants, émaillés et des griffes à bésicles» et Nietzsche: «Un tel homme dissimulé qui, par instinct, a besoin de la parole pour se taire et pour taire [...] émet le désir et insiste pour que ce soit un masque de lui-même qui occupe sa place [...]»

«Leonard croyait que le masque l'aiderait à trouver son personnage, dit Rosengarten. La personne qui porte le masque l'anime par la manière dont elle remue les yeux, la tête et tout le reste. C'est ce qui lui donne sa force.» En définitive, Leonard renonça à le porter, mais il le conserva pendant des années. Mort lui offrit la copie en fonte d'aluminium qu'il fit fabriquer plus tard.

«Bon sang, dit Bob Johnston, on n'a jamais vu pareille tournée.» Ça a démarré par neuf concerts dans huit villes d'Europe, neuf concerts sous LSD et Mandrax. Leonard, vêtu d'une saharienne kaki et brandissant le fouet d'Henry Zemel, ressemblait à un général Patton épique commandant une armée minable ou, dans le cas du concert d'Hambourg, un bataillon de chair à canon. Le 4 mai 1970, le jour où

des étudiants se firent massacrer sur le campus de l'université d'État du Kent, Leonard crut bon d'entamer la deuxième partie du concert en gratifiant le public d'un salut nazi et en claquant deux fois des talons. Il était entré en scène sous les ovations, mais l'ambiance changea d'un coup.

La foule «devint enragée, dit Johnston, les projectiles et les injures volaient. Un type se précipita vers la scène, un fusil à la main. Il était à moins de deux mètres lorsque les agents de sécurité le plaquèrent au sol. Charlie Daniels se tourna vers moi: "Je me casse." "Ne bouge pas. S'ils en veulent à quelqu'un, c'est à Leonard." Mais dès qu'il prit sa guitare en disant: "Vous avez terminé, c'est bon?", la foule se calma et applaudit quand il commença à chanter une vieille chanson en yiddish. Mais il se mit à danser à la manière juive, sautillant sur une jambe d'un bout à l'autre de la scène en scandant "Laï, Laï, Laï", et les projectiles recommencèrent à voler. Ensuite, il a entamé une de ses chansons qu'on a pu reprendre en chœur, et le calme est revenu. Leonard était coutumier de ce genre d'exploit, il s'en tirait toujours à bon compte». Le lendemain matin, Daniels annonça qu'il laissait tomber: «J'en ai ma claque. J'ai une femme et des enfants, moi. Il n'est pas question que je me fasse tirer dessus pour les beaux yeux de Leonard Cohen.» Il a fallu que tout le monde s'y mette pour le convaincre de rester.

À Londres, Leonard fit une lecture de ses poèmes à l'Institut des arts contemporains et donna deux concerts à guichets fermés au Royal Albert Hall. Son premier album était récemment devenu disque d'or au Royaume-Uni, et le deuxième suivait le même chemin. Dans le *Guardian*, on pouvait lire sous la plume de Robin Denselow: «Un public de hippies à la mode a acclamé frénétiquement Leonard Cohen, mais je me demande s'ils le comprennent bien.» Le critique continuait en expliquant que les chansons de Leonard suggéraient un Canada particulièrement stérile et que derrière la poésie, on ne trouvait que «narcissisme, cynisme, incommunicabilité, comme si deux étrangers faisaient désespérément l'amour dans une obscure chambre d'hôtel».

Leonard appela Nico, qui se trouvait à Londres, mais une fois de plus, il se fit éconduire. Il rencontra aussi des femmes moins avares de

leur affection. Il acheta un livre pour Suzanne, intitulé *The Language of Flowers*, sur lequel il inscrivit qu'elle était «un souffle fragrant au milieu des tempêtes malodorantes de la vie⁹». Leonard emmena Cornelius, Johnston and Donovan chez un ami qui, leur dit-il, possédait le meilleur acide du monde. «Ça s'appelait *Poussière du désert*, dit Cornelius, le nec plus ultra du LSD. Il suffisait de passer la langue sur une infime quantité de cette poussière brune et aussitôt, tu partais pour plus de vingt-quatre heures de voyage.» Ils firent d'amples provisions qu'ils consommèrent tout au long des transferts de la tournée. Selon Donovan, Johnston veillait à ce qu'ils se tiennent par la main dans les aéroports pour éviter de perdre un membre du groupe formant «une longue chenille chantante».

Dans l'avion qui les emmenait à Vienne, une hôtesse de l'air les informa de la présence de quelque 300 fans à l'aéroport. «Leonard a fait: "Oui, ils m'adorent à Vienne", raconte Johnston. Nous avons atterri mais quand il a commencé à saluer, la foule s'est mise à brailler: "Où est Bubba?" Bubba Fowler, sans le savoir, était très populaire à Vienne.» Toutefois, le public européen adorait Leonard, même quand il les provoquait – et c'est peut-être même pour cela qu'il les provoquait. Bien entendu, la consommation de drogue y était aussi pour quelque chose. Leonard avait beau clamer haut et fort qu'il n'aimait pas la scène, il ressentait beaucoup d'affection et de gratitude pour son public. À Amsterdam, il invita la foule dans son hôtel à l'issue du concert; la police dut intervenir. À l'Olympia, il proposa au public de le rejoindre sur la scène. Cette fois encore, il fallut faire appel à la police.

Pendant cette première tournée, Leonard cherchait encore ses marques, mais ce fut vraiment une expérience extraordinaire. Le groupe quitta la France pour rentrer à New York en juillet, alors que le Royal Winnipeg Ballet s'appêtait à donner la première du spectacle *The Shining People of Leonard Cohen* à Paris. La chorégraphie, signée Brian Macdonald, un étudiant de McGill que Leonard avait rencontré en 1964, mettait en scène ses poèmes, notamment «When I Uncovered Your Body» et «Celebration», sur un fond sonore de musique électronique.

Aux États-Unis, Leonard était au programme du Festival folk de Forest Hills. Chanter sur un simple terrain de tennis après avoir foulé les scènes des plus beaux opéras et music-halls d'Europe le contrariait. Bob Dylan, présent au même événement, voulut profiter de l'occasion pour le rencontrer, mais se fit fâcheusement éconduire à l'entrée de sa loge par le seul employé du festival incapable de le reconnaître. Dylan n'était donc pas non plus dans les meilleures dispositions. Le gars appela Johnston: «Ce type prétend qu'il est Bob Dylan et qu'il vous connaît.» Impassible, Johnston rétorqua: «J'ai jamais vu ce fils de pute de ma vie mais bon, d'accord. Laisse-le entrer.» «Eh, mec, t'es pas drôle», grommela Dylan.

Leonard se trouvait dans la loge avec Ron Cornelius qui changeait les cordes de sa guitare. Johnston passa la tête en disant: «Bob Dylan est là.» «Et alors?» «Il veut faire ta connaissance.» «Fais-le entrer si tu veux.» Dylan entra et, pendant un moment, ils restèrent plantés là sans s'adresser la parole. Dylan rompit le silence: «Alors, qu'est-ce que tu fous ici?» «Il faut bien être quelque part», lui répondit Leonard. «C'était une conversation des plus étranges», dit Cornelius, qui connaissait Dylan pour avoir travaillé avec lui dans le passé. «Ils se parlaient entre les lignes, si tu vois ce que je veux dire. On sentait qu'ils communiquaient mais cela n'avait rien à voir avec les mots prononcés. Je n'avais jamais assisté à une conversation aussi bizarre, il y avait un relent d'hostilité. Il faut dire que nous venions de jouer dans des contrées où Leonard était numéro 1 et Dylan seulement numéro 2 – Leonard avait rempli l'Albert Hall en trente minutes –, et là, on arrivait aux É.-U., Bob Dylan était numéro 1 et personne n'avait entendu parler de Leonard Cohen.» Malgré l'étrangeté de la rencontre, Leonard et Dylan se quittèrent bons amis. Cependant, Cornelius avait vu juste en évoquant le peu de considération dans lequel était tenu Leonard aux États-Unis. Nancy Erlich, dans *Billboard*, écrivit qu'elle le trouva «nerveux» et «terne». «Il s'efforce désespérément de maintenir cette voix exsangue qui nous assomme, sans humour, une voix sépulcrale qui n'offre ni réconfort ni sagesse. Ce qu'il fait nous accable¹⁰.»

Le programme de la tournée prévoyait deux autres festivals en

Europe. Leonard et son groupe s'envolèrent pour le sud de la France. Ils étaient attendus dans une vieille auberge aux abords d'Aix-en-Provence. L'après-midi, ils se baladèrent à cheval dans un paysage à la Cézanne en chantant un répertoire de cow-boys. Des groupes français et internationaux – Mungo Jerry et Johnny Winter notamment – se partageaient l'affiche du festival qui devait durer trois jours, un mini Woodstock français, en somme. Des jeunes affluaient, en bien plus grand nombre que prévu. Ne voulant pas payer les 45 francs du ticket d'entrée, la plupart sautait par-dessus les barrières. La préfecture, sur les dents à cause de la présence de «ces hordes de provocateurs chevelus qui cherchaient la bagarre et le scandale», faisaient du camping sauvage, dansaient avec les Hare Krishna et pratiquaient le bronzage intégral, menaça d'interdire le festival et d'envoyer les CRS (la police antiémeute française). Le spectacle se déroula cependant sans autre incident que les cris de quelques spectateurs réclamant la gratuité. Les organisateurs se demandaient anxieusement si les recettes seraient suffisantes pour payer les artistes.

En se rendant sur le site du festival, Leonard et le groupe se retrouvèrent coincés par les voitures garées le long de la petite route de campagne. Impossible de franchir les quelques kilomètres qui les séparaient de la scène. Il n'était pas question d'apporter les instruments à pied, et il n'y avait pas moyen de téléphoner. C'est alors que Bob Johnston pensa aux chevaux de l'auberge. Après quelques négociations menées avec l'aide d'un traducteur, ils empruntèrent un sentier forestier, chevauchant dans la chaleur d'une nuit étoilée, guidés par les lumières du festival.

«À mi-chemin, raconte Johnston, Leonard déclara: "Nous ne pouvons pas jouer car nous n'avons plus de vin." Nous nous trouvions en pleine forêt. "T'en fais pas, Leonard." À quelques minutes de là, en pleine cambrousse, se dressait un bar, le Texas.» La Providence les avait dirigés vers le plus factice des saloons de Far West. Il y avait même un poteau pour attacher les chevaux. Dans le bar, ils échafaudèrent leur entrée en scène à cheval. C'était clairement le genre de plan qui devait beaucoup à l'alcool, au charisme très particulier de Bob Johnston et à l'arrogance consécutive au succès de

la tournée européenne. Ils franchirent les coulisses, se dirigèrent vers les rampes et montèrent sur la scène à cheval. «Le plateau tanguait dangereusement, raconte Johnston. Les organisateurs faisaient des signes désespérés en criant que la structure ne tiendrait pas.» Ce n'était pas exclu. L'étalon blanc que montait Leonard semblait partager cette angoisse et refusait de bouger. «Je lui ai donné un coup de pied au derrière, ajoute Johnston. Il s'est avancé jusqu'au milieu de la scène et s'est cabré, et Leonard a salué son public.»

À ce stade, Leonard donnait l'impression d'être capable de passer de la spontanéité à l'imposture avec l'aisance d'un professionnel du spectacle. En réalité, son entrée grandiloquente fut accueillie par des huées. Les spectateurs les plus virulents se mirent à l'insulter, criant qu'il se prenait pour une diva; qu'il était un capitaliste; que c'était de sa faute si les billets étaient aussi chers et qu'en refusant de dénoncer la junte, il sympathisait avec les fascistes en Grèce. Selon son habitude, Leonard tenta d'engager un débat avec «les maoïstes», comme il appelait ses détracteurs. Ils répondirent en lançant des bouteilles. À un moment, il crut entendre un coup de feu mais ce n'était qu'une ampoule qui venait d'éclater. Leonard n'avait pas peur de ce qui pouvait arriver. Il n'était plus le Field Commander Cohen, il était Conquête, le cavalier blanc de l'Apocalypse. Il leur dit que s'ils voulaient se battre, ils n'avaient qu'à venir sur scène: lui et ses hommes étaient prêts. À la fin de la représentation, le groupe de Leonard avait officiellement un nouveau nom: The Army. Leur prochain champ de bataille se situait sur une petite île au large du sud de l'Angleterre, que 600 000 jeunes – dix fois plus qu'au festival d'Aix-en-Provence – s'apprêtaient à prendre d'assaut. Mais avant d'atterrir à l'île de Wight, Leonard fit escale dans un hôpital psychiatrique.

* * *

Le 28 août, deux jours avant la date prévue pour sa participation au Festival de l'île de Wight, une berline se rangea devant l'hôpital Henderson de Sutton, au sud de Londres. Levant les yeux, Leonard vit un vieux bâtiment surmonté d'une tour aux fenêtres étroites, qui avait l'air d'une institution où l'on était certainement admis sans jamais

savoir quand on en ressortirait. Bill Donovan l'attendait sur place, il lui indiqua que tout était prêt dans la tour. «Bon sang, s'exclama Leonard pendant que le directeur de l'hôpital les faisait entrer, j'espère qu'ils vont aimer *So Long, Marianne*.»

Leonard avait dit qu'il voulait «chanter pour les malades mentaux», se rappelle Johnston, qui s'était alors comporté comme il l'avait fait lorsque Johnny Cash lui avait annoncé qu'il voulait jouer en prison. Il avait acquiescé et avait organisé une série de concerts. Malgré son apparence, l'hôpital Henderson était un établissement pilote où les malades atteints de troubles de la personnalité étaient traités de manière innovante. L'équipe médicale se désignait par le terme de communauté thérapeutique et appelait les patients des résidents. «La thérapie était uniquement basée sur la parole», explique Ian Milne, ancien infirmier en chef. «Pas de traitements chimiques, pas de “zombies”.» Le personnel et la plupart des malades étaient jeunes, si bien qu'on aurait pu les confondre. Au cours d'une réunion, un matin, le directeur de l'hôpital avait annoncé qu'un type avait téléphoné: «Il propose de venir chanter pour nous avant de se produire à l'île de Wight. Il s'appelle Leonard Cohen.» Le silence se fit. Pour une fois, plus personne ne parlait.

La première fois que Leonard annonça à ses musiciens qu'il voulait jouer dans des hôpitaux psychiatriques, raconte Cornelius, «on était au Mayfair et il a dit: “On va bien profiter de cette tournée. Nous allons visiter toutes les villes, y passer parfois deux ou trois jours. Et les jours de repos, je voudrais qu'on aille chanter dans des établissements psychiatriques.” “Quoi? Pas question d'aller jouer chez les dingues. Je suis partant pour l'Albert Hall, mais ne compte pas sur moi pour les asiles de fous.” Après des discussions à n'en plus finir, Leonard demanda: «Ron, viens une fois, rien qu'une fois.» «Quand j'ai pu me rendre compte de ce que la musique représentait pour ces gens-là, j'ai vraiment apprécié ces représentations. Nous en avons fait beaucoup d'autres dans toute l'Europe, au Canada, et même aux États-Unis.»

Leonard n'expliqua pas pourquoi il voulait chanter pour les malades mentaux et personne ne le lui demanda, mais Johnston se souvient de l'avoir entendu dire qu'il «avait fait un séjour en psychiatrie pendant

qu'il écrivait *Beautiful Losers*». Il avait pris trop d'acide, était monté dans une barque et avait fixé le soleil trop longtemps. En 1974, il confia au journaliste Steve Turner qu'il était attiré par les hôpitaux psychiatriques parce qu'il pensait que «l'expérience de la plupart des malades mentaux les rendait particulièrement réceptifs à son travail. Si quelqu'un est interné, de gré ou de force, c'est qu'il a accepté de reconnaître l'étendue de sa défaite. Autrement dit, il a tranché. Et il me semble que les éléments de cette décision résonnent avec ce qui se trouve à la source de mes chansons et qu'ainsi, une sorte d'empathie peut s'établir entre l'expérience de ce public et mes chansons¹¹».

Il y avait donc un sentiment de fraternité dans tout cela; en 1969, il dit dans un entretien: «J'ai toujours aimé les gens que le monde considère comme fous. J'aimais bien traîner et parler avec les vieux, avec les drogués quand j'avais treize, quatorze ans. Je ne comprenais pas ce que je faisais, si ce n'est que je me sentais bien avec eux.» Si l'on pense à sa propre histoire, à celle de sa mère, cela a à voir avec la fatalité. Et par ailleurs, «c'était un bon moyen de renforcer nos liens», dit Donovan. Leonard prenait en charge tous les frais de ces concerts en toute discrétion. Contrairement aux deux albums de Johnny Cash en prison, on n'a pas publié de «*Leonard Cohen Live at Henderson Hospital*». Il en existe un bon enregistrement cependant. Milne, qui faisait aussi de la prise de son en amateur, l'enregistra sur son magnétophone à bandes quatre pistes.

Le concert commença à 7 h sous les combles de la tour. La petite scène était si encombrée par le groupe et les instruments que Leonard dut chanter au même niveau que le public, sous l'une des hautes fenêtres qui donnaient à la salle une atmosphère de chapelle. Une cinquantaine de résidents s'installèrent sur des chaises pliantes pendant que l'orchestre testait brièvement le son sur *Arms of Regina*, une chanson inédite qui sonnait comme une ballade country aux harmonies déchirantes. Leonard commença en s'adressant au public: «J'ai parlé à un type hier soir, un docteur. Je lui ai dit que je venais ici. Il a fait: "Il y a une bande de raides dingues là-bas."» Il s'interrompt après avoir joué les premières mesures de *Bird on the Wire*. «J'ai envie de parler. En bas, ils m'ont dit que c'est tout ce que

vous faites ici, parler. Ça doit être contagieux.» En effet, Leonard fut bien plus bavard pendant les quatre-vingts minutes que dura le concert qu'il ne l'était habituellement pendant ses spectacles. Il leur dit comment son histoire d'amour avec Marianne s'était éteinte peu à peu. Il leur raconta les faits qui se cachaient derrière certaines de ses chansons: 300 *trips* à l'acide n'étaient pas étrangers à la chanson *You Know Who I Am*; *One of Us Cannot Be Wrong* avait été écrite sous amphétamines. Il chanta *Tonight Will Be Fine* sur un rythme country en y ajoutant quelques strophes. *Suzanne* subit un genre de «*tennesseefication*», *lonely wooden tower* devenant *lonesome*. Il changeait les paroles ici ou là. Par exemple, dans *Bird on the Wire*, *I have saved all my ribbons for thee* devint *I have broken all my sorrows on thee*. (J'ai conservé tous mes galons pour toi / J'ai dissipé toutes mes peines sur toi.) Il n'y eut pas de réactions quand il ajouta: «J'ai écrit cette chanson à New York au Chelsea, un hôtel où l'on passe son temps dans l'ascenseur.» Bien sûr, à ce moment-là, on n'en était pas encore à *Chelsea Hotel #2* et à l'épisode Janis Joplin.

Il y avait quelques fans dans le public. Quelqu'un réclama *Famous Blue Raincoat*. «Je n'imaginai même pas que cette chanson puisse être connue de qui que ce soit, je ne la chantais qu'en concert. Je l'avais écrite lorsque je vivais dans les quartiers est de New York. J'y parle de partager une femme, de partager un homme et de l'idée que si on essaie de retenir quelqu'un...» Leonard ne compléta pas sa phrase. Pendant qu'il chantait, le public restait absolument silencieux, fasciné. Quand il s'arrêta, un tonnerre d'applaudissements éclata. «Je tiens à vous dire que vous êtes le public que nous avons toujours recherché.» Leonard semblait ému et heureux. «Je ne me suis jamais senti aussi bien qu'en chantant devant ces personnes.» Il y eut d'autres concerts dans des hôpitaux psychiatriques cette année-là. «Chaque fois, c'étaient les meilleurs moments de la tournée, dit Donovan. À cause de l'attention extraordinaire du public et des échanges que Leonard arrivait à avoir avec les malades.»

Au début du mois de novembre 1970, ils jouèrent à l'hôpital de Napa, un immense édifice gothique du XIX^e entouré de 77 hectares de vignobles. Une nouvelle choriste, Michelle Phillips du groupe The

Mamas and the Papas, les avait rejoints en Californie ^{aa}. Quelques jours auparavant, le jour d'Halloween, Michelle avait épousé Dennis Hopper. Leonard, que Hopper considérait comme un ami, assistait à la cérémonie. «Nous avons traîné Hopper jusqu'à l'hôpital, raconte Bill Donovan. Il avait pris de l'acide qui commença à faire effet quand la berline se gara devant l'hôpital.» Pendant qu'ils déchargeaient le matériel, ils aperçurent le personnel qui conduisait le public vers le bâtiment où se déroulerait le spectacle. Quelques patients étaient en fauteuil roulant, d'autres marchaient lentement en titubant. L'hôpital accueillait de nombreux malades gravement handicapés et abrutis par les médicaments. Un bâtiment sécurisé était réservé aux psychopathes. «Quand Hopper a vu ça, dit Donovan, il s'est mis à flipper comme s'il s'agissait de *The Night of the Living Dead* ou d'un truc comme ça. Il est allé s'enfermer dans la voiture, impossible de l'en faire sortir.» Leonard a commencé à jouer et à parler, puis il a sauté au milieu des patients avec sa guitare, et «tous ceux qui pouvaient marcher se sont mis à le suivre autour de la salle puis sur la scène».

Dans un hôpital de Montréal où le groupe s'était produit, une jeune femme confia à Leonard qu'elle n'était pas folle, que son père l'avait fait interner après qu'elle avait pris de la drogue. Elle le supplia de l'aider à sortir. Elle lui rappela tellement Nancy la fille du juge de *Seems So Long Ago*, Nancy qu'ils échafaudèrent un plan pour la faire évader. Le plan échoua. Bien leur en prit, comme ils s'en rendirent compte plus tard, puisqu'elle souffrait réellement d'une grave affection mentale. «Il se passait des trucs à vous couper le souffle, raconte Ron Cornelius. Lors d'un concert, une dizaine de patients en fauteuil roulant décidèrent d'un commun accord qu'à 6 h tapantes, ils feraient dans leur froc. Quand on les évacua avec leurs pyjamas souillés, ils étaient tous en larmes, la musique avait fait naître des émotions qu'ils n'avaient encore jamais ressenties. Un gamin trépané – on voyait battre son cerveau sous la découpe triangulaire – se leva et commença à crier: "Hé! Monsieur le grand poète, monsieur le grand artiste, tu t'amènes ici avec ton orchestre et tes jolies nanas, tu chantes des belles paroles et tout ça, eh bien voilà, mon vieux, moi, je voudrais savoir ce que tu penses de moi." Leonard quitta la scène et en moins de temps

qu'il n'en faut pour le dire, il prit le jeune homme dans ses bras et le serra sur son cœur.»

* * *

Pendant le trajet vers l'île de Wight, Leonard examina le magazine musical que Johnston lui tendait. Il y avait une pleine page de publicité concernant son album. On le voyait vêtu d'un pull noir à col roulé. Il détournait le regard et l'on aurait dit qu'il préférerait ignorer le texte rédigé par la maison de disques: «Avez-vous déjà ressenti la tentation de vous détacher de la vie, de vous retirer dans une forme de contemplation solitaire? Pour réfléchir sur l'essentiel, juste un moment. Sur toute chose. Sur vous. Sur elle. Sur ça. Sur eux. Eh bien, c'est ce que ressent un poète parce qu'il est comme tout le monde. Ce qui le rend différent, c'est qu'il prend le temps de l'écrire. Admirablement. Mais ce qui fait de Leonard Cohen un poète différent des autres, c'est qu'il met sa poésie en chansons. Cela a donné *Songs of Leonard Cohen*, puis *Songs from a Room* qui s'adresse à un public de plus en plus nombreux, à tous ceux qui s'identifient à lui, à ce qu'il ressent, mais qui ne possèdent pas cette vision exceptionnelle. Il y a peut-être des millions de Leonard Cohen dans le monde.» Et le texte se terminait par: «Peut-être êtes-vous Leonard Cohen, vous aussi.» Si Mort avait fabriqué ce masque en plusieurs exemplaires, ils auraient pu faire fortune. Le sourire lent et figé qui flottait sur le visage de Leonard pouvait être attribué à la drogue qu'il avait choisie pour cette étape du voyage. The Army l'appelait désormais Capitaine Mandrax.

L'île de Wight est le point de repère estival des yachts, des officiers de marine à la retraite et des vacanciers tranquilles. Cinq jours durant, au cours de l'été 1970, il y eut un déferlement de centaines de milliers de hippies et de militants amateurs de musique pop. Depuis la colline surplombant le site du festival, on pouvait voir la poussière qui s'élevait des barrières en tôle ondulée piétinées par la foule, et la fumée provenant des camions et des stands en feu. La colline de la Dévastation – ainsi qu'elle fut surnommée après ces événements – avait été prise d'assaut par les squatteurs sans billets. Parmi les artistes à l'affiche du festival, on comptait The Who, The Doors, Miles Davis,

Donovan et Ten Years After. Leonard devait passer le dernier jour, après Jimi Hendrix et Joan Baez, juste avant Richie Havens.

La tension était montée d'un cran. Les organisateurs avaient prévu 150 000 visiteurs, il en était venu 500 000 de plus, et la plupart n'avaient pas l'intention de payer. Même après que le festival fut déclaré gratuit, la mauvaise humeur continua à se manifester. Kris Kristofferson dut quitter la scène sous les huées et les projectiles. «On s'est tous fait siffler, raconte-t-il. Tous sauf Leonard Cohen.» Au cours de la journée, les choses ne firent que s'aggraver. Joan Baez proposa de passer avant Jimi Hendrix pour calmer les esprits. «Je savais que ma musique risquait moins de mettre le feu¹².» Pendant le tour de chant de Hendrix, quelqu'un lança une fusée qui atterrit sur le devant de la scène. Les flammes s'élevèrent alors qu'Hendrix jouait. Leonard et Johnston se tenaient à proximité et regardaient.

«Nous n'étions pas inquiets, dit Johnston. Hendrix s'en fichait et Leonard ne faisait pas attention à ce genre de choses. La seule chose qui l'ennuya fut d'apprendre qu'on n'aurait ni piano ni orgue – quelqu'un avait dû les brûler ou les jeter hors de scène, je ne sais plus –, je n'allais donc pas pouvoir jouer avec lui. “Je vais faire un somme dans la caravane, annonça Leonard. Viens me chercher quand tu auras trouvé un piano et un orgue.”» Et il prit du Mandrax. Il était environ 2 h du matin quand on le réveilla pour l'amener sur scène en saharienne, mal rasé, les cheveux longs, les yeux hagards. Pendant que The Army s'installait sur la scène, il restait là, le regard plongé dans la nuit noire.

Un DJ britannique très connu à l'époque, Jeff Dexter, qui passait des disques entre deux récitals, le présenta au public. Il vit tout de suite que Leonard et son groupe étaient «*shootés* au Mandrax». «Ils étaient dans un tel état que j'aurais pu les baiser tous, ils ne s'en seraient même pas rendu compte.» Il n'était pas très rassuré quant à leur sécurité. Murray Lerner, le documentariste américain qui filmait le festival, était tout aussi inquiet: «Ça va être un désastre, il va subir le même sort que Kristofferson. Pourtant, il avait l'air vraiment calme.» «Il était calme à cause du Mandrax, précise Johnston, c'est ce qui a sauvé ce concert et le festival. On était au milieu de la nuit, tous ces

gens étaient restés assis sous la pluie après avoir mis le feu à la scène, personne n'avait dormi depuis plusieurs jours.» En effet, tous les ingrédients étaient réunis pour que survienne le pire. «Mais Leonard a commencé à chanter, “*Like..... a..... bird...*” très lentement, si lentement que la chanson a duré dix bonnes minutes. La foule était en parfaite symbiose avec lui. Je n'ai jamais rien entendu de pareil.» «Peut-être que Leonard planait à cause du Mandrax, dit Charlie Daniels, mais cela n'altérerait en rien la qualité de sa musique. La foule a parfois des réactions bizarres, il était tard, Leonard a senti l'ambiance. Et il s'est glissé dedans, comme ça.»

Avant de commencer à chanter, Leonard s'adressa aux centaines de milliers de personnes assises dans l'obscurité, qu'il ne pouvait pas voir. Il leur parla tranquillement, calmement, en racontant une histoire aux allures de parabole qui les hypnotisa. Son père l'amenait au cirque lorsqu'il était enfant, il n'aimait pas le cirque, ce qu'il aimait c'était le moment où un homme demandait à tout le monde de brûler une allumette pour qu'ils puissent se situer les uns par rapport aux autres dans le noir. «Est-ce que vous voulez bien enflammer une allumette, que je puisse voir où vous êtes?» demanda Cohen. Au début, seules quelques flammes isolées s'allumèrent, mais pendant toute la durée du concert, on vit de faibles lueurs vaciller malgré la pluie.

«Il les a envoûtés, s'exclame Lerner. Moi aussi, il m'a envoûté.» Leonard dédia *Suzanne* aux amoureux: «C'est peut-être le genre de musique sur laquelle vous pouvez faire l'amour.» Pour les militants, il chanta *The Partisan*, qu'il dédia à «Joan Baez et à son magnifique travail». «C'était magique, se souvient Johnston. Du début à la fin. Je n'ai jamais rien vu de pareil. C'était tout simplement remarquable.» Cette époustouflante performance filmée par Lerner est sortie en 2009, sur le CD/DVD *Leonard Cohen Live at the Isle of Wight 1970*, soit trente-neuf ans plus tard.

* * *

Un mois après le festival, Leonard, Johnston et leur Army étaient de retour à Nashville, pour enregistrer *Songs of Love and Hate*. Ils commencèrent le travail le 22 septembre 1970, quatre jours après

l'annonce de la mort de Jimi Hendrix à vingt-sept ans, à Londres. Une semaine plus tard, Janis Joplin disparaissait à son tour: elle avait le même âge. Ils firent une pause pour offrir une série de représentations prévues en novembre et décembre aux États-Unis et au Canada. Pendant l'été, une bombe artisanale avait éclaté à l'université de Madison, dans le Wisconsin, où était organisé leur premier concert en protestation contre la guerre du Vietnam. Les White Panthers proposèrent à Leonard de le protéger, mais il refusa. Il commença le spectacle avec une chanson rapportée du camp de vacances socialiste, *Solidarity*, et dédia *Joan of Arc*, qu'il avait écrite pour Nico, à la mémoire de Janis.

Lorsqu'ils arrivèrent à Montréal pour le dernier concert de l'année, le 10 décembre, la loi martiale venait d'être instaurée à la suite de l'enlèvement d'un journaliste et d'un commissaire britannique au Commerce extérieur, en plein Westmount. Le premier ministre du Canada, Pierre Elliott Trudeau, un vieil ami de Leonard du temps du Bistro, fit une apparition sur la chaîne CBC et répondit avec colère à un journaliste: «Beaucoup d'âmes sensibles se plaignent de voir des uniformes et des fusils dans la rue. Tout ce que j'ai à dire à ces gens-là, c'est: "Je vous en prie, continuez à vous plaindre."» On entra dans la nouvelle décennie, duplicata de la précédente. Dans la petite maison du parc du Portugal, Leonard et Suzanne regardaient la neige tomber et tapisser silencieusement les rues, recouvrant tout de blanc.

[aa](#) Elle les a accompagnés dans deux de leurs concerts, l'un au Berkeley Community Center et l'autre au Hollywood Bowl.

Des veines qui ressortent comme des routes

Sur la photographie prise pendant la tournée, en bas de la pochette du disque, il a le sourire d'un illuminé et un regard extatique. Le visage mal rasé se fond dans le noir de l'arrière-plan. Au verso, à la place des titres de chansons, un texte blanc sur noir donne à lire un message digne d'un asile de fous:

ILS ONT ENFERMÉ CELUI
QUI VOULAIT RÉGNER SUR LE MONDE
LES IMBÉCILES
ILS ONT ENFERMÉ LE MAUVAIS HOMME

*THEY LOCKED UP A MAN
WHO WANTED TO RULE THE WORLD
THE FOOLS
THEY LOCKED UP THE WRONG MAN*

Les critiques avaient trouvé *Songs from a Room* lugubre, alors que le disque n'était qu'austère. *Songs of Love and Hate* est réellement lugubre: d'innombrables variations sur les thèmes de la douleur et du dégoût de soi se succèdent dans les chansons où apparaissent un bossu, une immolation, un adultère, un suicide, un avortement, une jambe cassée, un ciel brisé et, dans *Last Year's Man*, un écrivain incapable de bouger la main pour écrire que le monde est en train de renaître. Leonard était désespéré et perdu. Il avait vu l'envers du décor, il n'en pouvait plus. Il donnait raison à ceux qui avaient trouvé sa voix «faible et pitoyable» et ses chansons «complaisantes». Il n'avait triomphé de rien et le succès n'était qu'une imposture. Quatre ans auparavant, il avait décrit à Marianne l'horreur de sa première apparition sur scène aux côtés de Judy Collins et, aussi, la liberté, la beauté qui ressortaient de cette défaillance sans reste. Désormais, il vivait avec Suzanne dans une

petite maison en bois du Tennessee, «tétanisé par l'angoisse» en songeant au troisième album qu'il s'était engagé à faire, mais auquel il se sentait incapable de s'attaquer¹.

De loin, on pourrait penser que l'environnement de Leonard, qui lui offrait l'amour et la sensualité d'une compagne ainsi que la présence de musiciens en qui il avait confiance et qu'il admirait, constituait un cadre idéal, mais c'était méconnaître le cours de sa dépression. Il n'est pas impossible que quelque chose de semblable lui soit arrivé à Hydra lorsqu'il y vivait avec Marianne. «Il n'est pas étonnant qu'il se soit senti acculé, explique Suzanne. Cela arrive à de nombreux artistes. Les plus mystiques d'entre eux risquent d'être confrontés à ce que l'Église appelle *acédie* et considère comme un péché, une torpeur qui empêche de pratiquer la vertu et aboutit à la perte de la grâce. La plus grande épreuve à laquelle un artiste puisse se soumettre – celle qui permet à une œuvre de rayonner ou qui vous permet de rayonner à travers elle – est sans doute de se mettre à nu, de s'exposer à ce moment de vérité, de limiter le pathos, de s'adapter à la mesquinerie du quotidien et de cesser d'anticiper pour enfin s'atteler à la tâche et aller de l'avant.»

Par contrat, Leonard devait encore deux disques à Columbia. Comme la plupart des spectacles de la dernière tournée avaient été enregistrés, il demanda à Bob Johnston s'il était possible de proposer deux albums enregistrés en direct. «Un, peut-être, répondit Johnston, mais pas avant d'avoir réalisé l'autre en studio.» Leonard s'inclina et se mit au travail. Il s'installa dans un hôtel de Nashville, s'imposa deux séances quotidiennes de natation et se présenta au studio cinq jours d'affilée. Au début, l'enregistrement se déroula relativement bien. Charlie Daniels explique: «Nous avions appris à nous connaître, nous savions où nous allions et comment nous y prendre avec ses chansons.» Il n'y en avait que huit, presque toutes avaient déjà été enregistrées une première fois pour les deux albums précédents ou sur scène, *Sing Another Song*, *Boys* par exemple, qui venait du festival d'Aix-en-Provence.

À l'issue de ces journées, le groupe se dispersa. Leonard et Johnston s'envolèrent pour Londres afin d'y compléter la piste principale avec des enregistrements supplémentaires: le récitatif de Leonard sur *Joan*

of Arc, le chœur d'enfants sur *Last Year's Man* et les arrangements de Paul Buckmaster, violoncelliste classique et bassiste qui avait travaillé sur les deux premiers albums d'Elton John. Ils lui avaient donné «carte blanche», mais selon Buckmaster, il était quasiment impossible d'arranger la musique de Cohen. Sa contribution se limita «à ajouter quelques touches d'émotion²».

Ron Cornelius se souvient: «Au début, tout allait bien, mais au fur et à mesure, les choses ont changé. *Famous Blue Raincoat* et *Avalanche* ont évolué sous nos yeux. On pouvait facilement en faire trop, mais d'un autre côté, il fallait bien insuffler de la puissance à cette chanson, sinon elle n'aurait jamais eu l'énergie qui s'en dégage. Mais elle s'est quasiment transformée en monstre.» Cornelius et Leonard étaient d'accord pour dire que quelque chose n'allait pas sur l'album. Leonard envoya Cornelius rejoindre Bob à Londres. «Pendant un moment, dit Cornelius, [Bob Johnston et moi] nous sommes battus d'arrache-pied pour venir à bout de ce disque, on se bagarrait, chacun de nous prétendant savoir ce qui était le mieux pour Leonard. Il y avait des tonnes de trucs écrits par Buckmaster que j'ai fini par éliminer. Mais, si vous écoutez bien, il en reste encore pas mal.»

«C'est un drôle de disque³», dit Leonard. C'est difficile d'y retrouver l'empreinte du Tennessee, si ce n'est à la limite dans le rythme tortueux de *Diamonds in the Mine*, une chanson hargneuse et braillarde sur le néant environnant. Si certaines chansons de l'album relèvent du côté le plus sombre du répertoire de Leonard, d'autres font partie des plus belles. L'érotisme résigné de *Joan of Arc*, la douceur amère et paisible de *Famous Blue Raincoat* – une autre des chansons de Leonard au sujet du triangle amoureux, rédigée sous la forme d'une lettre écrite au petit matin et adressée à un ami, ou à un rival, ou les deux – semblent d'une beauté quasiment insoutenable à côté de la noirceur grinçante de *Sing Another Song, Boys*, de *Dress Rehearsal Rag* (dont Leonard disait: «Je n'ai pas écrit ce morceau, je l'ai subi⁴») ou de l'intensité impérieuse de la chanson d'ouverture, *Avalanche*. Par un procédé de mise en abyme, l'auteur nous fait entendre plusieurs voix qui se substituent les unes aux autres: celle d'un bossu, créature grotesque et concupiscente campée sur une montagne d'or et

caricature nazie du juif; celle d'un homme tourmenté qui, du fond de l'enfer, rêve de se rapprocher du divin; celle d'un homme qui ne veut ni de sa femme ni de la vie domestique qu'elle lui offre; ou encore celle du Christ, blessé au flanc, qui s'avère aussi dur et exigeant que le Jéhovah de l'Ancien Testament. Chantées dans une tonalité mineure, privées de la douceur de chœurs féminins, ces voix ont cependant un point commun: elles expriment un immense sentiment de solitude et de regret, un état de dépression et de désespoir.

Songs of Love and Hate, *Songs of Leonard Cohen* et *Songs from a Room* forment une trilogie dans laquelle des tueurs défilent aux côtés de suicidés, où les martyrs côtoient des soldats et les gourous des hommes d'Église dévoués à l'Ancien Testament. Des hommes et des femmes qui aspirent à l'amour s'éloignent dans des directions opposées. On retrouve les thèmes récurrents de la poésie de Leonard, les leçons apprises et désapprises, la joie qui se transforme en amour puis en souffrance. Une chanson du troisième album de Leonard est consacrée à Jeanne d'Arc, dont l'image figure au dos de la pochette du premier, tandis que Marianne Ihlen, photographiée au dos du deuxième, fait l'objet d'une chanson sur le premier. *Dress Rehearsal Rag*, écrite pour le premier album, enregistrée pour le second, est finalement gravée sur le troisième, trois ans après son apparition sur l'album de Judy Collins qui, de fait, avait lancé la carrière musicale de Leonard.

Lorsque *Songs of Love and Hate* sortit en mars 1971, les États-Unis et le Royaume-Uni se retrouvèrent dos à dos dans l'arène. En Grande-Bretagne, l'album obtint un franc succès, figurant parmi les cinq premiers titres au palmarès des ventes, tandis qu'en Amérique, en dépit de la campagne de promotion, il connut un échec indéniable, demeurant en deçà du top 100. Même au Canada, l'accueil ne fut pas aussi chaleureux que pour l'album précédent. Toutefois, l'université Dalhousie d'Halifax lui décerna un doctorat honorifique. «Leonard Cohen incarne les angoisses, la désaffection et l'incertitude d'une grande partie de la jeunesse des deux côtés de l'Atlantique.» Cette citation fait écho à une déclaration de Columbia Records disant qu'ils étaient des millions comme Leonard Cohen en train de se détacher de

la vie. «Les gens disaient que j’allais “déprimer toute une génération”, qu’il fallait fournir les lames de rasoir avec les albums parce que c’était de la musique à “s’ouvrir les veines”⁵.» Au Royaume-Uni, la presse britannique s’amusait à l’appeler *Leonard l’hilarant*.

* * *

À Montréal, le printemps est extraordinaire. Il semble miraculeux qu’après tant d’interminables sévices, il lui reste assez de volonté pour succéder à l’hiver. Le soleil s’active enfin pour faire fondre la neige. Des tables et des chaises jaillissent aux terrasses pour que les rescapés du froid, débarrassés de leur carapace polaire, puissent admirer les fleurs. Les ténèbres s’étaient momentanément estompées. Leonard s’était installé avec Suzanne dans la petite maison du parc du Portugal. Elle «avait adopté trois adorables canetons mais ils cancanient sans arrêt. Finalement Leonard menaça: “C’est moi ou les canards, Suzanne».” Il essayait de travailler. «Il ne cessait d’écrire, dit Suzanne, en permanence, même lorsqu’il se croyait occupé à autre chose.» De son côté, elle avait commencé un roman érotique. «C’était une ruse innocente, non seulement pour amuser Leonard mais pour l’amener à écrire un autre roman. J’étais persuadée – et je le suis toujours – qu’il avait en lui un autre roman, auquel je voulais qu’il se consacre. J’ai donc commencé ce livre, pornographique pour l’époque, mais qu’on trouverait à peine sardonique aujourd’hui, en prétendant souffrir du syndrome de la page blanche. Je lui demandais d’écrire un paragraphe pour m’encourager à en écrire un autre. Il s’est pris au jeu. Chacun écrivait une page et la lisait à l’autre. Je n’avais pas imaginé aller jusqu’au bout, mais si!» Il fallut deux ans à Suzanne pour terminer le manuscrit et l’envoyer à quelques maisons d’édition. «Nous nous sommes bien amusés quand les lettres de refus sont arrivées. Les éditeurs regrettaient de refuser le livre, mais demandaient à me rencontrer quand même.»

Le roman sur lequel Leonard travaillait ne fut pas terminé avant le milieu des années 1970. Mais, alors qu’il avait été accepté par son éditeur, Leonard le retira au stade des épreuves. Un de ses amis avait l’impression que l’ouvrage était autobiographique et que Leonard

s'interrogeait sur les effets de la célébrité, sur ce que les gens attendaient de lui, sur la valeur de ce qu'ils lui accordaient mais qu'ils lui avaient refusé lorsqu'il n'était pas aussi célèbre. Selon un autre ami, la fiction était pour une grande part autobiographique, de sorte qu'il aurait pu être problématique de la rendre publique – remarque pour le moins curieuse, quand on sait avec quelle franchise il avait parlé de sa famille dans *The Favourite Game*. Interrogé par *Melody Maker* en 1976, Leonard confirma ce dernier point. Il avait bien écrit sur ses proches mais pensait «qu'il n'avait pas été assez honnête. Autrement dit, ajoutait-il, j'aurais causé du tort pour rien. J'ai empêché la parution du livre au dernier moment mais les choses avaient été écrites, je me sentais mieux. Peut-être que des circonstances plus favorables se présenteraient plus tard. Mais à ce moment-là, il n'était pas opportun de le publier».

L'été suivant, le film de Robert Altman, *McCabe & Mrs. Miller*, sortit en salle avec une bande originale signée par Leonard Cohen. Dans ce qui s'apparente à un western, Warren Beatty et Julie Christie interprètent les rôles d'un flambeur et d'une prostituée qui s'associent pour ouvrir un bordel. Altman appréciait tellement *Songs of Leonard Cohen* et l'écoutait si souvent qu'il en possédait plusieurs exemplaires, contribuant ainsi à lui seul à faire grimper le chiffre des ventes de l'album aux États-Unis. Le réalisateur téléphona à Leonard pour lui demander l'autorisation d'utiliser la musique pour le film. Compte tenu de ses expériences passées, ce dernier accepta sans se faire d'illusions. Le cinéaste contacta Warner Bros., la société de production, pour se procurer les droits détenus par Columbia. À cette époque, le département musique était dirigé par Joe Boyd, le producteur de Pink Floyd, de Nick Drake et de l'Incredible String Band. Altman invita Boyd à une projection.

«Les lumières s'éteignirent. Sur l'écran, raconte Boyd, apparut la silhouette de Beatty descendant d'une colline sur les arpèges de l'intro de *The Stranger Song*, puis quelques plans de Julie Christie accompagnés de la voix de Leonard Cohen. Au lieu de penser que la musique était extra, je me suis dit: "C'est quoi ce délire?" Mais lorsque les lumières se sont rallumées, tout le monde a félicité Robert: "Bob,

c'est super, t'es génial!"» Sur ce, Boyd a téléphoné à Bob Johnston pour obtenir les pistes de guitare seules, ce qui était impossible, le disque ayant été enregistré dans les conditions du direct, voix et guitare ensemble. En fin de compte, il réussit à mettre la main sur quelques bandes qu'avait enregistrées le groupe Kaleidoscope sans la voix de Leonard, bandes qui n'avaient pas été retenues pour l'album. Chris Darrow fit un bond sur son siège quand, voyant le film au cinéma, il reconnut l'instrumentation qu'ils avaient improvisée pour *Sisters of Mercy*, *Winter Lady* et *The Stranger Song*. Chester Crill eut la même réaction. «Je me suis dit que l'album aurait dû être mixé dans ce dépouillement, avec les instruments répondant à la voix de Leonard.»

La même année, Rainer Werner Fassbinder utilisa cinq chansons de Leonard dont *Sisters of Mercy* dans le film *Warnung vor einer heiligen nutte* (Prenez garde à la Sainte Putain). Admirateur de Leonard Cohen de la première heure, Fassbinder continua à utiliser ses chansons dans plusieurs de ses films. Dans un autre film allemand, *Fata Morgana* de Werner Herzog, on entend *Suzanne*, *So Long*, *Marianne* et *Hey, That's No Way to Say Goodbye*. D'autres chansons de Leonard furent reprises: *Bird on a Wire* par Tim Hardin (l'une des occurrences où un «a» remplace le «the» de Leonard). La fidèle Judy Collins introduisit deux autres chansons de Cohen sur son nouvel album *Living, Famous Blue Raincoat* et *Joan of Arc*. Une version de *Tonight Will Be Fine* enregistrée à l'île de Wight figure sur la compilation *The First Great Rock Festivals of the Seventies: Isle of Wight/Atlanta Pop Festival*, sortie pendant l'été 1971. Ravi que ses chansons puissent fructifier sans qu'il s'en occupe, Leonard s'attela à l'écriture. Il travaillait sur les dernières révisions d'un nouveau recueil de poésie, ainsi que sur ce que Danny Fields a qualifié de «nouveau pavé en prose», *The Woman Being Born*, titre qui sera repris pour la première version de *Death of a Lady's Man*.

Leonard était à Montréal avec Suzanne depuis six mois et il commençait à trouver le temps long. Il se rendit à Londres en août, prétextant le besoin de trouver un éditeur britannique pour publier l'anthologie de poèmes qu'il préparait avec Irving Layton. Le mois suivant, au bras d'une séduisante artiste anglaise, il s'envola pour la

Suisse. Il devait retrouver Henry Zemel, qui réalisait un documentaire sur Immanuel Velikovsky, un psychiatre russe partisan de la doctrine du catastrophisme. Leonard avait entendu parler de lui dans *Reader's Digest*, le magazine favori de son père, avant de s'intéresser à ses écrits sur la sexualité des dieux et à sa théorie selon laquelle l'évolution, les religions et les mythes sont la conséquence de cataclysmes cosmiques. Ainsi, les comètes ou les collisions de planètes seraient à l'origine du déluge biblique, des grandes épidémies et de l'amnésie post-traumatique qui frappe l'humanité tout entière.

Désavoué par la communauté scientifique, Velikovsky avait accepté de participer, en qualité d'enseignant, au projet pédagogique utopique de l'Université du Nouveau Monde, fondé en Suisse par le politologue américain Alfred de Grazia, ancien auteur de manuels sur la guerre psychologique pour le compte de la CIA. William Burroughs et Ornette Coleman figuraient également parmi le corps professoral. En septembre 1971, lorsque l'écrivain, musicien et producteur new-yorkais Brian Cullman s'y était inscrit, «il n'y avait rien. Ni campus, ni bâtiments. Quinze ou vingt gamins privilégiés étaient là dans le seul but d'échapper à la conscription et aux études». Logés à l'hôtel, ils recevaient quelques enseignements, dont un cours d'éducation sexuelle dispensé par «une femme mûre et sexy qui portait des lunettes et arborait un décolleté plongeant pour diriger les travaux pratiques».

Velikovsky était là pour donner des conférences, et Leonard y assista. Il voulait, a-t-il raconté à Cullman, questionner l'enseignant sur la sexualité qui avait généré l'apparition de la vie sur terre. «J'étais impatient de rencontrer Leonard, dit Cullman, mais la plupart des gens, même les jeunes, s'en moquaient éperdument. Un soir, dans le hall de l'hôtel, il a joué *Bird on the Wire* et quelques chansons de *Songs of Love and Hate*. Il y avait là quelques jolies Françaises totalement indifférentes. Pendant un moment, Henry tenta de lui remonter le moral, tandis que Leonard se dévalorisait et se vantait, en alternance: "Avez-vous entendu parler de Charles Aznavour?" "Non." "Avez-vous entendu parler de Bob Dylan?" "Oui." "Eh bien, je tiens un peu des deux en quelque sorte.» Les filles n'eurent pas l'air intéressées le moins du monde et il fit mine de ne pas s'en inquiéter, mais il était blessé de

constater qu'elles ne savaient pas du tout qui il était.»

À la fin du documentaire de Zemel, Leonard apparaît, posant quelques questions à Velikovsky. Quel serait l'effet d'une amnésie collective sur l'avenir? Quels rituels pourrait répéter le traumatisme? Quand la prochaine catastrophe se produirait-elle? «Elle se produit en permanence, répond Velikovsky, tant que les hommes s'entêtent à jouer un rôle créé de toutes pièces, avec morgue, avec violence, sans comprendre ce qui est advenu dans le passé.» Le film d'Henry Zemel, *Bonds of the Past*, fut diffusé par CBC en février 1972.

«Je viens de terminer *The Energy of Slaves*, un livre dans lequel je dis que j'ai mal, confia-t-il au journaliste Paul Saltzman. Je ne le dis pas en ces termes, parce que ces mots-là, je ne les aime pas et qu'ils ne reflètent pas réellement la situation. Il m'a fallu quatre-vingts poèmes pour représenter l'état dans lequel je me trouve... Conçus très soigneusement, vous savez... pendant de longues années... et les voilà... sous la reliure. C'est délicat, c'est maîtrisé, c'est ce que nous appelons l'art7.» En réalité, la «situation» semblait aussi critique et désespérée que dans *Songs of Love and Hate*. Il écrit:

Je n'ai plus aucun talent
Je ne peux plus écrire de poèmes
Alors tu peux m'appeler Len ou Lennie
Comme tu l'as toujours voulu

*I have no talent left
I can't write a poem any more
You can call me Len or Lennie now
Like you always wanted*

Et ailleurs:

Les poèmes ne nous aiment plus
Ils ne veulent pas nous aimer...
Ne nous appelez pas, disent-ils
Nous ne pouvons plus rien pour vous

*The poems don't love us any more
they don't want to love us...
Do not summon us, they say
We can't help you any longer*

Il écrit qu'il était «l'un de ces esclaves»; «vous êtes les patrons». Tout le monde – la maison de disques, son public, «tous les menteurs flasques de l'ère du Verseau» – exigeait quelque chose de lui. Mais il n'avait plus l'énergie. Même les femmes qui avaient toujours été là pour lui, bien qu'il n'ait pas toujours été là pour elles, commençaient à lui donner du mal.

Tu es presque toujours avec quelqu'un d'autre
Je vais mettre le feu à ta maison
Et te la mettre au cul...
Pourquoi ne viens-tu pas à ma table
Sans ta culotte
J'en peux plus de te surprendre

*You are almost always with someone else
I'm going to burn down your house
and fuck you in the ass...
Why don't you come over to my table
with no pants on
I'm sick of surprising you*

Maintenant qu'il était une célébrité, les femmes devaient être sa récompense:

Les filles de 15 ans
Que je voulais quand j'en avais 15
Désormais, je les ai...
Je vous conseille à tous
De devenir riche et célèbre

*The 15-year-old girls
I wanted when I was 15
I have them now... I advise you all
to become rich and famous*

Le critique du supplément littéraire du *Times* ironisait: «Les petites minettes de tous âges vont pouvoir poser le livre sur leur étagère entre la *Bhagavad-Gîtâ* et un exemplaire intact des *Cantos*8.» Les autres critiques n'étaient guère plus aimables. Stephen Scobie, qui avait soutenu Leonard par le passé, le trouvait «manifestement mauvais, délibérément affreux, outrageant, amer, antiromantique9». Les quatre

derniers qualificatifs étaient difficiles à contester, cependant Leonard affirmait qu'il ne recherchait plus la beauté mais la vérité. Il s'était livré avec intégrité dans *Songs of Love and Hate*. Il subsiste toutefois une contre-vérité dans *Last Year's Man*, où il avoue son incapacité à écrire un mot de plus. Pourtant, de toute évidence, il a su trouver la clairvoyance qu'il lui fallait pour achever l'album.

Il y a dans *The Energy of Slaves* la même honnêteté glaçante, ce qui donnera le ton de la poésie punk. Le poème «How We Used to Approach the Book of Change: 1966» amène la noirceur de Leonard jusqu'à une forme de supplique vers laquelle il reviendra souvent dans les turbulences de l'année à venir.

Notre Père, maintenant que je suis brisé, sans aucun chef
pour le monde à venir, sans aucun saint pour ceux qui souffrent,
sans aucun chanteur, musicien, ou maître de quoi que ce soit,
sans

amitié pour mes amis, sans amour pour ceux qui m'aiment
Il ne me reste que l'appât du gain, les dents plantées dans
chaque

minute qui n'a pas produit mon triomphe insensé
montre-moi le chemin désormais...

... et dans cette détresse misérable et ahurissante,
laisse-moi être un heureux animal

*Good father, since I am now broken down, no leader
of the burning world, no saint for those in pain,
no singer, no musician, no master of anything,
no friend to my friends, no lover to those who love me*

*only my greed remains to me, biting into every
minute that has not come with my insane triumph
show me the way now...*

*... and let me be for a moment in this miserable
and bewildering wretchedness,
a happy animal*

Presque deux ans s'étaient écoulés depuis le dernier concert de Leonard. Il commençait à croire qu'il pourrait échapper à une nouvelle tournée quand Columbia Records se rappela à son bon souvenir. Il

fallait qu'il aille chanter dans les endroits où l'on achetait ses disques. Une série de concerts furent programmés dans les pays où il était le plus populaire, dix-sept villes en Europe et deux en Israël, en l'espace d'un mois. Or, depuis la dissolution de The Army un an auparavant, il n'avait plus de groupe. Charlie Daniels enregistrerait son propre album et Bubba Fowler avait pris la poudre d'escampette avec la choriste Susan Mussmano, laissant femme et enfants. Le couple, qui s'était formé en 1970 sur la tournée de Leonard, se serait retrouvé à la rue si Bob Johnston ne l'avait laissé vivre sur son bateau – un yacht qui avait d'abord appartenu à Hank Snow, un grand nom du country, avant que Johnston ne demande à un autre chanteur de country, pauvre et inconnu à l'époque, Kris Kristofferson, de s'y installer pour travailler. «J'y suis allé une fois ou deux avec Leonard, raconte Bill Donovan, on les a vus. Puis ils ont quitté le port, disant qu'ils allaient amarrer le bateau dans le golfe, et on n'a plus jamais eu de nouvelles

fn1 [ab.](#)»

Bill Donovan fut engagé pour cette deuxième tournée, ainsi que Ron Cornelius et Bob Johnston qui montèrent un nouveau groupe. Ils remplacèrent Fowler et Daniels par deux Californiens, David O'Connor, guitariste de flamenco, et Peter Marshall, bassiste de jazz qui vivait à Vienne à l'époque. Après trois semaines de répétitions, Johnston cherchait encore des choristes lorsqu'une «superbe rousse [lui] dit: “Tu vas faire la plus grosse erreur de ta vie si tu ne m'engages pas.” “Je sais, je n'ai rien entendu de mieux jusqu'à présent.” Le lendemain, une autre fille au visage chevalin arriva de Los Angeles, avec de grosses lunettes, pas très fraîche après son voyage». Elle expliqua qu'elle venait de chanter dans la comédie musicale *Hair* et faisait des apparitions à la télévision dans l'émission des Smothers Brothers. Johnston l'écouta. «Elle était incroyable et elle connaissait toutes les chansons de Leonard par cœur. Je n'avais pas la moindre envie de nous priver de la jolie rousse, mais j'ai dit à celle-là: “C'est bon.”» C'était Jennifer Warnes. Donna Washburn, la deuxième choriste qu'il engagea, venait aussi de Los Angeles, c'était la fille du président de la marque de soda 7-Up. Elle avait chanté avec Dillard & Clark et avec Joe Cocker.

Leonard fit de gros efforts pour tenir le coup et entama un programme de remise en forme: yoga, natation deux fois par jour et jeûne. Quand il n'était pas en tournée, il avait l'habitude de jeûner une fois par semaine, le vendredi si possible. Brian Cullman se souvient d'en avoir discuté avec lui lors d'une rencontre en Suisse. Leonard parlait plus volontiers de jeûne que de poésie. «Même son jeûne était élégant. Il buvait du jus de raisin blanc avec du citron et de l'eau de Seltz.» C'était très important pour lui, ça l'était depuis qu'il luttait contre les rondeurs furtives que laissaient deviner les vieilles photos de famille. Il préférait maintenir les angles nets.

Suzanne était venue rejoindre Leonard à Nashville lorsque Paul Saltzman le rencontra dans leur chambre d'hôtel. Il remarqua que Leonard restait tranquillement assis tandis que Suzanne lui caressait le pied. Suzanne semblait adorer Leonard. À un moment, elle lui dit: «C'est toi qui m'as tout appris.» Ils avaient l'air «si bien ensemble», note le journaliste, «paisibles, chaleureux, amoureux¹⁰». Marty Machat, qui cherchait aussi à adoucir l'épreuve de la tournée, proposa de demander à un cinéaste de filmer chaque spectacle. Une fois la tournée terminée, tous ceux qui n'avaient pas pu assister aux concerts pourraient voir le film.

Machat pensait à embaucher à ce titre le jeune Londonien Tony Palmer, déjà reconnu grâce à ses films sur Frank Zappa, Gustav Mahler et le groupe Cream, tous très appréciés. Palmer était également critique musical à l'*Observer*. Il avait été l'un des premiers à publier «un avis très favorable sur *Songs of Leonard Cohen*». Un rendez-vous fut organisé à New York. «Nous avons parlé pendant trois heures, je l'ai trouvé extrêmement modeste, humble, il semblait presque s'excuser et n'arrêtait pas de me demander ce que je pensais de ses chansons. Il avait des doutes sur ses enregistrements, en particulier son premier album et *Suzanne*. Je lui ai demandé ce qui, selon lui, n'allait pas, et il m'a répondu qu'il n'avait pas vraiment réussi à exprimer l'émotion qu'il avait ressentie en écrivant. Mais c'était probablement plus compliqué que cela.» Leonard expliqua à Palmer que ce «tournage ne lui disait rien, qu'à son avis c'était une mauvaise idée», avant de se raviser: «Ce sera probablement la dernière tournée

de ma vie. J'aimerais en conserver une trace.» Palmer signa un contrat de 35 000\$ – «un budget modeste», selon lui, puisque cette somme devait couvrir l'embauche d'une équipe technique de quatre personnes, leurs frais de voyage et leur matériel; il paya en sus 2000 £ de sa poche. Il obtint toutefois la permission de filmer tout ce qu'il voulait, que ce soit Leonard tout nu au sauna, pleurant en scène, ou prenant de l'acide avant un concert. Selon Palmer, Machat lui avait dit qu'il finançait le film lui-même «pour que Leonard n'ait pas à s'inquiéter à ce sujet».

«On aurait dit que l'agent incarnait une figure paternelle pour Leonard, une sorte de bouclier protecteur. Toujours attentionné, il veillait sur lui pendant les transferts, passait les chambres d'hôtel au crible pour s'assurer qu'il ne manquait de rien. Leonard n'exigeait jamais la grande suite au dernier étage du Ritz, mais il voulait une douche en état de marche.» Dans cette tournée, contrairement à la précédente où ils avaient occupé les hôtels les plus fastueux d'Europe, Leonard avait demandé à Johnston qu'ils puissent être logés dans de «petites chambres avec juste un lit et une table». Il dut y renoncer. Il semblait qu'il faisait de moins en moins ce qu'il voulait. Lorsque Leonard et le groupe s'envolèrent pour Dublin, le jour de la Saint-Patrick 1972, Suzanne était enceinte.

La caméra de Palmer filma tous les détails de cette tournée extraordinaire, les représentations éblouissantes aussi bien que les désastres, lorsque la sonorisation et, à l'occasion, Leonard flanchaient. Palmer filma aussi en coulisse des journalistes de divers pays d'Europe qui posaient tous les mêmes questions avec différents accents. Leonard répondait patiemment, parfois franchement, le plus souvent de façon détournée ou avec un savant mélange de sincérité et de comédie. À un journaliste qui lui demandait s'il était juif pratiquant, il affirma: «Oui, depuis toujours.» À un chroniqueur allemand, il déclara: «Je ne peux pas dire que mon enfance a été affectée par [la Seconde Guerre mondiale mais] j'avais de l'empathie pour ma race.»

Le concert de Berlin se déroula dans le stade où Goebbels avait prononcé son discours annonçant une guerre totale. Leonard, en écho au salut nazi de la tournée précédente, décida d'en reprendre les mots

exacts. Il y eut quelques huées et des sifflets dans la foule, mais dans leur grande majorité, ces gens l'aimaient. En concert, la relation entre Leonard et le public, le film le prouve, était tangible, très physique. À Hambourg, Leonard plongea dans la foule et embrassa longuement et passionnément une jeune femme. «Ça allait de plus en plus loin, se souvient Cornelius. Ça s'est terminé avec Leonard au sol, on se demandait s'ils allaient se déshabiller.» Leonard confia à Palmer en coulisse: «Je me suis déshonoré.» La nuit suivante, à Francfort, il invita le public à le rejoindre sur scène. Tandis que le groupe continuait à jouer, les fans traînèrent Leonard par terre et se couchèrent sur lui. «Il était couvert de gens se tortillant comme des vers, dit Cornelius. Il perdait la tête, comme s'il s'engageait avec la foule dans un acte sexuel.»

Tout un défilé de filles venaient lui offrir leurs services. Une belle actrice vint en coulisse pour lui faire des avances, accompagnée de son mari, qui la regarda faire pendant que Palmer tournait. Mais Leonard la repoussa. «Il s'entichait de nombreuses femmes, dit Palmer. J'ai cru à un moment qu'il était très proche de Jennifer [Warnes]. Si c'était le cas, c'était dans la plus grande discrétion, mais dans ce film, ils ont l'air d'être très heureux ensemble.» La caméra surprend également Leonard déstabilisé, se posant des questions – ou discutant avec son groupe, les fans, les médias et Palmer – sur les effets délétères des représentations et de la célébrité. «Chacun peut sentir que cela est absolument fatal à la poésie», disait-il à un journaliste. «Vous ne pouvez pas vous donner de l'importance et bien écrire.»

Il parle aussi de l'humiliation de «ne pas réussir à interpréter» ses chansons comme elles le méritaient. Lorsque Palmer proteste en lui rappelant que «le public est absolument rivé sur place», Leonard répond: «Ça n'en vaut vraiment pas la peine si je suis incapable d'interpréter mes chansons correctement.» Durant le concert de Manchester, Leonard tente d'expliquer à l'auditoire qu'il s'efforce d'obtenir davantage «que de la déférence à quelques chansons de “musée”». Il poursuit: «J'ai écrit ces chansons pour moi et pour certaines femmes il y a plusieurs années. C'est curieux d'être piégé dans cet élan initial, je voulais dire quelque chose à quelqu'un et voilà

que je dois le répéter comme un perroquet attaché au barreau de sa cage, nuit après nuit.» Parfois, il offre de rembourser les spectateurs. Dans les coulisses, il récite sa prière extraite de *The Energy of Slaves* devant la caméra de Palmer: «Permits-moi, dans cette misérable et abasourdissante détresse, d'être un animal heureux.»

* * *

Pendant le vol de Paris à Israël, Leonard resta silencieux. «Il aimait bien s'asseoir avec moi à l'avant de l'appareil, raconte Palmer. Comme il détestait la nourriture servie à bord, il emportait un petit bol d'ersatz de caviar, des citrons et une tranche de pain complet. Il méditait.» Il était impatient de jouer en Israël. Et terrifié. La veille encore, il avait joué devant une foule idolâtre. Il avait eu un rendez-vous avec Brigitte Bardot (il avait invité Bill Donovan à se joindre à eux pour le déjeuner, mais Donovan devait se rendre en Israël pour préparer les spectacles avant que le reste de la troupe n'arrive).

Leur premier concert à Yad Eliyahu Arena était programmé le jour même de l'atterrissage à Tel Aviv. Les procédures de sécurité furent longues et pénibles. Des hommes armés patrouillaient dans tous les coins de l'aéroport. Mais ils arrivèrent à temps. Une fois sur scène, ils virent le parterre complètement vide. Le public était parqué sur les bords, comme pour assister à un match de basket invisible. Les vigiles avaient interdit l'accès au plancher qui venait d'être verni. Lorsque Leonard, perturbé par la distance, invita le public à se rapprocher, des gardes armés en combinaisons orange commencèrent à les molester. Donovan se rappelle: «Ils ont paniqué et ont commencé à matraquer tout le monde, même les enfants. Leonard a sauté dans la salle et s'est mêlé à la foule, et un type s'est précipité pour prendre la guitare de Ron. J'ai jeté le gars hors de la scène, puis quelqu'un m'a assommé par-derrière. Ça tournait à l'émeute.» Peter Marshall raconte: «Je me suis caché derrière ma contrebasse et j'ai vu un type soulever une chaise, comme dans un film, pour me frapper au visage, mais quelqu'un la lui a arrachée des mains.»

Le groupe se rassembla en coulisse. Jennifer Warnes était terrifiée. Leonard s'interrogeait à voix haute: «Peut-être que j'ai poussé un peu

loin.» Il ramena tout le monde sur la scène et s'adressa aux vigiles: «Je sais que vous essayez de faire votre travail, mais ce n'est pas la peine d'y mettre les poings.» Ensuite il leur dédia une chanson. Il exhorta le public à s'asseoir et à profiter du concert. «Finalement, dit Marshall, il a réussi à calmer tout le monde et il a pu finir le spectacle.» Dès que ce fut terminé, le groupe se précipita dans le bus israélien loué pour la tournée. Pendant le retour à Jérusalem, «le groupe s'est bien amusé, on buvait et on jouait de la musique, se rappelle Marshall. Nous avons croisé un soldat israélien qui faisait du stop sur le bord de la route, nous nous sommes arrêtés. Ce type pensait monter à bord d'un bus normal, et au lieu de ça, il se retrouvait au centre d'une énorme *fiesta*. On lui a pris son fusil et on lui a donné tout ce qui nous passait sous la main – herbe, acide –, je peux encore voir son regard. Ces gars-là avaient la vie dure à l'époque».

La salle du Binyanei Hauma de Jérusalem était petite et récente, dotée d'une excellente acoustique. Le public était installé comme il le fallait, assis en bas de la scène. Dans le vestiaire, Bob Johnston distribuait au groupe son LSD spécial, Desert Dust. «Tu ne crois pas qu'il est périmé? demanda Leonard. On va avoir des problèmes s'il nous fait de l'effet – et même s'il ne nous en fait pas.» Debout devant le micro, regardant la foule conquise d'avance, il semblait encore plus ébranlé que d'habitude. La rencontre avec ce public particulier allait au-delà d'un échange sentimental. Ce qu'il partageait avec ces spectateurs, c'était l'histoire et le sang. Son regard était fixe et lumineux. Il paraissait à la fois fragilisé et à vif, tel un funambule susceptible de tomber à tout moment ou d'être emporté par une expérience extracorporelle. Les chansons étaient sublimes, le groupe semblait branché sur son système nerveux. Pour Leonard, cependant, ce n'était pas suffisant, il voulait être digne de ce public choisi et de ses précieuses chansons. Il essaya de le lui expliquer, mais ses explications devinrent de plus en plus confuses.

«Elles sont devenues des mantras pour moi et parfois, voilà, je ne me sens pas à la hauteur, j'ai l'impression d'être un imposteur, dit Leonard à la foule. Je vais essayer encore une fois, d'accord? Si ça ne marche pas, j'arrêterai. Aucune raison ne peut justifier qu'on mutile

une chanson pour sauver la face. Si ça ne s'améliore pas, ce sera la fin du concert et je vous rembourserai votre argent. Certains soirs, on se sent soulevé du sol et certains autres, non. Ce n'est pas la peine de mentir, ce soir, ça ne décolle pas. Il est dit dans la kabbale que si vous n'êtes pas capable de décoller, vous devriez rester à terre. Il est dit dans la kabbale que si Adam et Ève ne se font pas face, Dieu ne siège pas sur son trône. Pour je ne sais quelle raison, la part masculine et la part féminine refusent de se rencontrer en moi ce soir, Dieu ne siège pas sur son trône et c'est ce qui peut arriver de pire à Jérusalem. Alors, écoutez-moi, nous allons quitter la scène et tenter de méditer profondément dans l'espoir de nous recentrer. Et si nous en sommes capables, nous reviendrons¹¹.»

Dans sa loge, Leonard perdit pied. Il annonça: «Je craque.» Il dit qu'il allait rembourser. Mais ses fans ne voulaient pas être remboursés, les billets ne valaient pas cher, ce n'était pas une question d'argent, certains d'entre eux avaient parcouru plus de 300 kilomètres pour assister à ce spectacle. À la porte de la loge, quelqu'un lança que le public était toujours là et attendait, qu'ils allaient chanter pour Leonard. Dans un premier temps, Leonard ne comprit pas ce qui se passait. Mais ensuite, il entendit la foule entonner *Hevenu Shalom Aleichem* (Nous vous apportons la paix). Marshall prit Leonard à part. «Il faut vraiment que l'on réussisse à terminer le spectacle, sinon nous ne pourrions pas sortir d'ici sains et saufs.» «Je pense que ce dont j'ai besoin, c'est de me raser», fit Leonard. C'est ce que sa mère lui avait dit de faire quand les choses tournaient mal. Il y avait un miroir et un lavabo dans la loge, quelqu'un alla chercher un rasoir. Lentement, sereinement, pendant que la foule applaudissait et chantait dans la salle, il se rase. Quand il eut fini, il sourit. Ils remontèrent en scène. Durant l'interprétation de *So Long, Marianne*, il se laissa engloutir par la chanson qu'il avait écrite en un autre temps, en une époque moins embrouillée, il remplaça dans les paroles *pretty one* par *beautiful one* (*mignonne* par *belle*), et des larmes ruisselèrent sur son visage.

En coulisse, tout le monde pleurait. C'était la dernière soirée de la tournée. Leonard prit sa guitare et commença à chanter *Bird on the Wire* dans un style country. Bob Johnston transforma un couplet en

gospel blues, bientôt rejoint par tout le groupe, fredonnant doucement un chœur aussi apaisant qu'une berceuse.

* * *

Adam Cohen est né à Montréal le 18 septembre 1972. «Il n'était pas un *enfant du hasard*», aux dires de Suzanne, mais un enfant «planifié». Pourtant, le comportement de Leonard ne semblait pas indiquer qu'il ait voulu être père. Quand Steve Sanfield se présenta à la maison avec sa femme et son fils pour féliciter son ami, Suzanne était là, «très digne». Leonard était à New York. Il se trouvait au Chelsea, pour ce qui ressemblait à un sinistre enterrement de vie de garçon. L'hôtel offrait le cadre idéal, aussi fissuré et sombre que l'état d'esprit de Leonard.

«Ça ne manquait pas de groupuscules divers, de drogues et de traumatismes, il se passait pas mal de trucs dangereux, des coups de feu», explique Liberty, ancien mannequin devenue auteure, qui vivait au Chelsea lorsqu'elle fut l'amante de passage de Leonard. «J'avais un studio haut de plafond, avec une cheminée et un balcon en fer forgé, mais les voisins d'à côté étaient des trafiquants et des proxénètes.» Si Leonard était venu dans ce lieu pour se souvenir de la vie qu'il avait menée lorsqu'il était libre et sans entraves, Liberty n'avait vraiment pas l'impression d'avoir en face d'elle «un homme libre... À certains égards, il semblait porteur des vieux oripeaux de la bourgeoisie», surtout dans ce contexte. Elle se souvient de quelqu'un de «doux et gentil», mais «emprunté». «Je sentais qu'il n'était pas encore passé à travers le miroir, qu'il n'avait pas pénétré sa propre “chambre des mystères” ou n'y avait pas séjourné assez longtemps – cependant, bien sûr, Leonard a survécu, contrairement aux plus enragés.»

Leonard n'était pas un rebelle mais il se sentait certainement piégé. Son éducation, ses racines patriarcales, son sens du devoir ne lui permettaient pas d'ignorer sa paternité. Il rentra chez lui à contrecœur, incroyablement fatigué. Déprimé. C'était dur de trouver le moyen d'avancer sans dévier de sa trajectoire. Un soir où Sanfield et son épouse étaient venus dîner, le repas se déroula dans une certaine gêne. La dernière bouchée à peine avalée, «Leonard se leva, raconte

Sanfield, en disant: “On y va” et nous sommes sortis. Je me suis dit: “Ce type vient d’avoir un enfant. Qu’est-ce qu’il fout? ” Leonard lâcha: “C’est dur, cette vie. C’est dur”».

Lorsque Sanfield fut de retour en Californie, Leonard lui téléphona: «Peux-tu me conduire à ton maître? Je n’arrive pas à me le sortir de la tête.» De Montréal, Leonard prit la route du Tennessee pour récupérer sa jeep. De là aux montagnes de Santa Barbara s’étendait un trajet de 3000 kilomètres, plusieurs jours de conduite sur des routes enneigées avant d’arriver chez Sanfield. Quand ils repartirent pour Los Angeles, la jeep resta bloquée dans un chemin de traverse, et ils durent marcher dans la neige avant de trouver un *pick-up* pour les dépanner. À Fresno, ils s’accordèrent une séance de cinéma l’après-midi, avant de repartir pour le centre Zen de Los Angeles. «J’ai amené Leonard à Roshì, nous nous sommes assis pour boire le thé en silence, dit Sanfield. Puis Roshì a dit: “Vous apporter ami à mont Baldy.” Quelques jours plus tard, nous sommes montés avec sa jeep et Roshì a dit à Leonard: “Bon, vous rester ici.”»

Il resta, mais à peine une semaine. En hiver, le monastère du mont Baldy ressemblait à un camp d’entraînement sinistre où des jeunes gens brisés entamaient leur première méditation à 3 h du matin en marchant difficilement dans la neige. Leonard redescendit de la montagne gelée et s’envola vers Acapulco et le soleil avec Suzanne.

ab Susan Mussmano prit le nom d’Aileen Fowler, qu’on peut lire dans les crédits de *Live Songs*, enregistré en 1970. Elle et Bubba Fowler, sous le nom d’Elkin Thomas, ont finalement quitté le bateau pour une ferme du nord du Texas. Ils y vivent encore, quand ils ne sont pas en tournée en tant que duo folk Aileen & Elkin Thomas. La deuxième choriste de Leonard, Corlynn Hanney, a continué à faire des albums de gospel.

Un bouclier contre l'ennemi

«15 mars 1973: merci pour le couteau et la ceinture. Je les ai utilisés pour la lacérer et l'étrangler un peu. Pendant qu'elle souffre, j'en profite pour respirer à l'air libre et chercher mon corps sous la graisse. 17 mars: mal marié selon mon habitude, j'écoute les gitans et leurs violons pendant que ma jeep rouille dans le Tennessee. Elle aime ma façon de lui faire l'amour. 19 mars: Couche-toi, personne ne te regarde... Le spectacle est terminé1.»

Leonard rendit les clefs de la maisonnette du Tennessee. Il laissa sa jeep dans l'allée de Bob Johnston et partit rejoindre Suzanne. À Montréal, il acheta la maison voisine de la sienne et décréta que le rez-de-chaussée serait l'atelier de sculpture de Mort et le premier étage, son bureau. C'était pratique pour échapper aux problèmes domestiques, lorsque la vie devenait exaspérante. De toute évidence, même s'il n'était pas fait pour ça, il s'efforçait de faire face à sa situation familiale. Ce qu'il écrivait cependant ne reflétait guère la joie de vivre.

Live Songs, le quatrième album de Leonard, parut chez Columbia en avril. Même en Angleterre, il ne put atteindre le box-office. Il aurait toutefois mérité le trophée de l'album *live* le plus sombre de toute l'histoire du disque. Il contient neuf chansons interprétées durant les tournées de 1970 et 1972, ainsi qu'un solo enregistré dans la maison du Tennessee sur un magnétophone emprunté à Johnston. Il s'ouvre sur *Minute Prologue*, un atermoiement désespérant sur la «dissension» et la «douleur», improvisé sur un solo de guitare au ralenti, et se termine par la sinistre *Queen Victoria*, un poème extrait de *Flowers for Hitler* («my love, she gone with other boys») auquel il avait ajouté quelques notes de musique. Entre les deux, il interprète avec une sensibilité d'écorché vif quelques chansons qui figurent sur son premier album, ainsi que *Please Don't Pass Me By (A Disgrace)*, une

supplication de treize minutes qui fait référence à l'Holocauste: «Je chante pour les juifs et les gitans et la fumée qu'ils ont faite» («*I sing this for the Jews and the gypsies and the smoke that they made*»); *Passing Thru* qui ressemble à un hymne désenchanté sur une musique country; et *Improvisation*, une pièce instrumentale mélancolique sur l'intro de *You Know Who I Am*. Sur la pochette, une photo délavée prise par Suzanne montre Leonard aminci, le visage impénétrable, les cheveux coupés ras. Habillé de blanc, son corps s'estompe dans l'arrière-plan des carrelages d'une salle de bain.

Le verso reproduit la lettre d'une jeune artiste britannique, Daphne Richardson, avec qui Leonard correspondait. Elle lui avait écrit pour lui soumettre un livre expérimental sur lequel elle travaillait et qui contenait des collages de poèmes de Bob Dylan et de Leonard. Contrairement à Dylan, Leonard lui donna la permission d'utiliser ses textes. Quelque temps plus tard, Richardson lui envoya un livre qu'elle avait écrit à l'hôpital psychiatrique où elle était régulièrement internée. Leonard fut «bouleversé». «Un témoignage sur la douleur comme je n'en avais jamais lu2.» Quand il revint à Londres, il s'arrangea pour la rencontrer. Il découvrit «une jeune femme séduisante de trente ans» et une artiste de talent. Il lui demanda si elle était tentée par l'idée d'illustrer *The Energy of Slaves*, mais il laissa le courrier s'accumuler pendant un certain temps et, quand il s'en occupa, il découvrit ses nombreuses lettres. De plus en plus désespérée, elle lui écrivait qu'elle avait été à nouveau internée, qu'elle demandait à sortir parce qu'elle devait travailler sur le livre de Leonard Cohen. Personne ne la croyait. Elle ajoutait qu'ils l'avaient attachée à son lit. Lorsqu'il essaya de la joindre, «c'était trop tard». Elle avait mis fin à ses jours et laissé une note qui mentionnait Leonard. Cette lettre figure sur la pochette de son album, parce que, dit-il, elle avait toujours voulu être publiée et il ne s'était trouvé personne pour le faire3.

En février 1973, Leonard revint à Londres pour rencontrer Tony Palmer et Marty Machat et visionner *Bird on a Wire*, le film que Palmer avait tourné l'année précédente. «Il a pleuré pendant la moitié du film, soupire Palmer. Il n'arrêtait pas de répéter: "C'est trop vrai,

c'est trop vrai.» Machat était content: «Il me plaît vraiment, ce film», disait-il à Palmer. Il plut aussi à la BBC, qui décida de l'acheter sur-le-champ, ce qui allait amortir 75% du coût du tournage. La semaine suivante, Machat appela Palmer. Ils avaient un problème: Leonard trouvait le film «trop conflictuel». Humphrey Dixon, qui avait secondé Palmer sur le montage du film, déclara qu'il savait comment arranger ça. «Vas-y», fit Palmer. Ainsi commença une longue et onéreuse entreprise consistant à refaire le film. «J'ai lu quelque part que, selon Leonard, cela avait coûté un demi-million de dollars supplémentaires, dit Palmer. Marty m'a regardé d'un air désabusé et m'a dit sur un ton ironique: "T'en fais pas. Cette fois, c'est pas mon fric."»

Lors d'un entretien avec Roy Hollingworth du *Melody Maker*, Leonard déclara que le film était «tout à fait inacceptable» et qu'il était obligé de payer de sa poche pour le terminer. Quand ce serait chose faite, il «disparaîtrait du paysage». Interrogé sur ce qu'il entendait par là, Leonard répondit: «Eh bien, je vais m'en aller. Je veux vivre sur un autre rythme. Je n'ai pas su organiser ma vie de chanteur. D'une façon ou d'une autre, les contraintes de cette vie sont devenues plus importantes que la création de mes chansons. Je me retrouve en train de mener une vie qui ne m'apporte pas beaucoup de satisfaction. J'ai donc décidé de laisser tomber et de m'en aller. Il est possible qu'une nouvelle vie ne m'apporte rien de plus, mais j'ai fait le tour de celle-ci, je n'en veux plus.» Tout au long de la rencontre, des personnes appartenant à la maison de disques britannique de Leonard s'étaient inquiétées à son sujet. Elles lui avaient apporté le disque d'or qui lui revenait pour les ventes de *Songs of Love and Hate* en Grande-Bretagne, mais Leonard l'avait posé par terre sans se soucier qu'il puisse être abîmé. À la fin de l'entretien, une tasse de café s'était renversée sur le disque déjà couvert de débris. «Je n'écris plus», disait-il, allumant cigarette sur cigarette. «J'ai l'impression que je n'avance plus. Je commence à penser que je fais du tort à mes chansons. Il faut que je fasse autre chose4.»

Leonard engagea Henry Zemel pour travailler sur *Bird on a Wire* avec Dixon en qualité de comonteur; il avait besoin d'une personne de confiance pour assurer ses arrières. En regardant le film, Zemel se

rendit bien compte que son ami se méfiait de la célébrité. Il comprenait à quel point il lui était important de préserver la sincérité qu'il devait à son public et à ses chansons. Leonard était persuadé que sa popularité risquait de compromettre son travail. «Il se considère comme un poète lyrique, explique Zemel, et un poète lyrique se doit de conserver une certaine innocence, une certaine naïveté. Il ne doit pas mettre en péril sa relation au monde. Si quelque chose venait à la fissurer alors qu'il consacre toute son attention à la faire vivre par son travail, pourrait-il jamais la reconstruire? La qualité de son travail, sa voix ne seraient plus jamais les mêmes.»

Marianne était retournée à Hydra, dans la maison où elle avait vécu avec Leonard. Un beau jour, elle trouva Suzanne sur le pas de la porte, tenant dans ses bras un bébé qui hurlait. Par-dessus les pleurs, Suzanne expliqua qu'elle séjournait à l'hôtel, qu'elle voulait savoir à quelle date la maison serait libre. Marianne rassembla ses affaires et partit. «Ce fut un moment pénible», dit Marianne calmement. Quand Leonard l'apprit, il proposa à Marianne de lui acheter une maison – elle avait vendu la sienne lorsqu'ils s'étaient trouvés à court d'argent. Si elle préférerait rester, il achèterait une autre maison pour Suzanne. «Il a toujours été très généreux», ajoute Marianne, qui refusa sa proposition. Il était temps pour elle de rentrer en Norvège. Lorsque Leonard retrouva Suzanne et Adam, il est difficile d'imaginer qu'en renouant avec ses habitudes, il n'ait pas eu une pensée pour la vie qu'il avait menée dans ces lieux avec une autre femme et un autre enfant, en des temps plus innocents et plus féconds.

Il retrouva le rythme grec. Il se baignait dans le port le matin. Assis sur un rocher, «il restait ensuite des heures à regarder les gens», raconte Terry Oldfield, un jeune musicien qui s'était installé à Hydra au début des années 1970. Il fut un temps où il donnait des leçons de flûte au fils de Marianne. Leonard était l'une des premières personnes qu'il y avait rencontrées. Ce dernier avait frappé Oldfield par «la grande lucidité de son esprit»; il lui avait dit qu'il avait récemment séjourné dans un monastère.

Leonard peignait et travaillait sur le livre en prose commencé à Montréal, dont il avait changé le titre, *The Woman Being Born*, pour

My Life in Art. Pendant ce temps, certains poèmes vivaient leur vie sous des formes parfois bien curieuses. «The New Step», de *Flowers for Hitler*, avait été chorégraphié, filmé et diffusé sur la chaîne CBC. Une comédie musicale sur les femmes, intitulée *Sisters of Mercy*, utilisait les paroles de ses chansons et de ses poésies et passait à Broadway. Dans *My Life in Art*, ce que Leonard écrivait au sujet des femmes – d’une femme en particulier – n’était pas réjouissant. «Ce putain de mariage... [et] ce lit de mort nuit après nuit [ac.](#)» Il lui fallait, disait-il, «sonder la haine qu’elle lui inspirait et comprendre comment cette haine pouvait se muer en désir sous l’emprise de la solitude et de la distance⁵». Il exprima ce sentiment de manière moins violente dans une nouvelle chanson:

Je vis en ce moment avec une femme et un enfant
La situation me rend plutôt nerveux

I live here with a woman and a child
The situation makes me kind of nervous

Il intitula cette chanson, qui fait état de sa situation familiale, *There Is a War*.

* * *

Le 6 octobre 1973, l’Égypte et la Syrie lancèrent sur Israël l’attaque qui enclencha la guerre du Kippour. Dès le lendemain, Leonard laissa Suzanne et Adam à Hydra et s’envola pour Tel Aviv. Il comptait s’engager dans l’armée israélienne: «J’irai arrêter les tirs égyptiens. Trompettes et rideau de lames de rasoir», écrivit-il⁶. Comme on peut le deviner, ses mobiles étaient complexes. Son engagement en faveur d’Israël ne faisait aucun doute («Je n’ai jamais caché que je suis juif et qu’en cas de crise, je répondrais présent», dit-il en 1974. «Je suis impliqué dans la survie du peuple juif»), mais il était également entraîné par une forme de bravade, de narcissisme et, presque en tête de liste, par le besoin désespéré de fuir⁷. «Il n’y a que deux raisons, disait-il, qui puissent convaincre une femme de laisser un homme désert son foyer: aller gagner sa vie ou partir à la guerre.» Dans son état d’esprit, mourir pour une noble cause – peu importe la cause –

valait mieux que cette vie d'artiste asservi et d'homme encagé⁸.

«J'étais fière des actes de bravoure et de générosité de Leonard, dit Suzanne, mais j'avais peur qu'il lui arrive quelque chose – la tension était très forte à ce moment-là, et j'ai commencé à craindre le pire et à redouter qu'il meure. Sachant que je ne le ferais pas changer d'avis, je me souviens d'avoir mis, sans le lui dire, un ruban bleu dans la poche intérieure de sa veste. J'espérais que ça le protégerait.» De son côté, Leonard, assis dans l'avion en partance pour ce qu'il appelait sa «terre mythique», se sentait soulagé. Il était «léger à nouveau, et libre⁹». Peu après son arrivée à Tel Aviv, il rencontra Oshik Levi qui essayait, pour divertir les troupes, de monter une petite équipe de chanteurs – Matti Caspi, Mordechai «Pupik» Arnon, Ilana Rovina –, dans laquelle il accueillerait Leonard avec plaisir. Ce n'était pas exactement ce que Leonard avait imaginé. Il objecta que ses chansons étaient loin d'être divertissantes, qu'elles n'étaient pas réputées pour remonter le moral, mais Levi insista et l'armée israélienne ne lui avait rien proposé. Les semaines suivantes, Leonard voyagea en camion, en jeep et à bord de tanks et visita les avant-postes, campements, hangars, hôpitaux de campagne, partout où se trouvaient des soldats. Certains jours, il chantait pour eux à plus de huit reprises. Des petits groupes se rassemblaient autour de lui, parfois ils étaient à peine douze, et s'il faisait nuit, ils l'éclairaient avec leurs lampes de poche.

«Chaque fois que nous arrivions dans une nouvelle unité, il demandait quelle était la position de tel ou tel soldat, et chaque fois il voulait s'engager et être des leurs, confia Levi au quotidien *Maariv*. Je le taquinais: "Décide-toi. Tu veux être pilote, artilleur, ou plongeur dans un commando? Tu changes d'avis tous les jours."» Les musiciens bivouaquaient avec les troupes et discutaient toute la nuit. «Leonard était modeste, il n'arrêtait pas de se poser des questions sur le sens de la vie, dit Levi. Il discutait sans fin, avec Arnon, de philosophie, d'astrologie et de la Bible. Il parlait souvent de l'essence du judaïsme, et de son nom hébreu, Eliézer¹⁰.»

Dans le carnet qu'il portait toujours sur lui, Leonard notait tout ce qu'il voyait – la beauté du désert, la camaraderie des soldats, le spectacle des morts et des blessés qui l'avait fait pleurer. Comme à

Cuba il s'inventait de glorieuses aventures; comment, par exemple, il avait volé un fusil et tué l'officier qui l'avait harcelé sans répit pour qu'il chante *Suzanne*¹¹. Il écrivit *Lover Lover Lover* en un temps record. Selon Caspi, Leonard l'avait improvisée la deuxième fois qu'ils avaient chanté en face des soldats.

Que l'âme de cette chanson
S'élève, pure et libre
Qu'elle soit pour vous un bouclier,
Un bouclier contre l'ennemi

*May the spirit of this song
May it rise up pure and free
May it be a shield for you
A shield against the enemy*

Pendant la tournée de 1974, Leonard présenta cette chanson en expliquant qu'elle avait été «écrite dans le désert du Sinaï pour les soldats des deux camps¹²». La même année, il raconta son expérience dans le magazine *ZigZag*: «La guerre est formidable. On ne pourra jamais la faire disparaître. C'est une des rares occasions où les gens peuvent révéler ce qu'ils ont de meilleur en eux. C'est tellement économe en termes de gestes et de mouvements, chaque geste est précis, chaque effort est efficace. Pas question de faire l'idiot. On ressent des choses qu'on ne peut pas ressentir dans la vie urbaine moderne.» Tout ceci le préoccupait depuis longtemps¹³.

En quittant Israël, il se rendit directement en Éthiopie, où la guerre menaçait aussi. Il semblait flirter avec le danger, défier le destin mais, plutôt que de chercher à s'engager, il préféra prendre une chambre à l'hôtel Impérial d'Asmara. Pendant qu'une pluie torrentielle s'abattait au-dehors, quelque chose se libéra en lui. «J'avais ma guitare et, à un moment, les chansons ont commencé à prendre forme – toutes celles qui étaient contenues dans les manuscrits que j'avais transportés de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel au cours des quatre dernières années¹⁴.» Il peaufina *Lover Lover Lover*. Les premières lignes – «J'ai vu mes frères se battre dans le désert / *I saw my brothers fighting in the desert*» – devinrent:

J'ai appelé mon père... Change mon nom
Celui dont je me sers aujourd'hui est couvert
De peur et de crasse et de lâcheté et de honte

*I asked my father... Change my name
The one I'm using now it's covered up*

With fear and filth and cowardice and shame

En Éthiopie, il décida de se réapproprier *Take This Longing*, qu'il avait écrite pour Nico et que Buffy Sainte-Marie avait enregistrée sous le titre *The Bells*¹⁵. Il apporta les dernières retouches aux paroles de *Chelsea Hotel #2*, seconde version de son aventure avec Janis Joplin à New York. Leonard et Ron Cornelius avaient écrit la musique ensemble au cours de la dernière tournée, sur un vol entre Nashville et l'Irlande. «En ce temps-là, on pouvait encore fumer à l'arrière de l'avion, se remémorer Cornelius. Pendant les huit heures de vol, nous avons travaillé pratiquement sans interruption. Quand nous avons atterri à Shannon, la chanson était terminée.» Leonard confia à Billy Donovan, son directeur de tournée, que c'était la première fois qu'il coécrivait une chanson. En Éthiopie, il finalisa aussi *Field Commander Cohen*, un récit ironique de ses exploits militaires imaginaires. En réalité, ce que Leonard cherchait à éviter en voyageant dans ces zones de guerre, c'était le champ de bataille conjugal.

Il était éreinté et prêt à faire la paix. Il avait vu trop de sang, de morts et de haine en Israël. Il avait envie de s'occuper du petit jardin qu'il avaitensemencé, de voir s'il pouvait réussir sa vie de famille. Mais il commença par faire retraite au monastère avec Roshi. À la fin de l'année, il retourna auprès de Suzanne et d'Adam, et la paix régna à la maison. Assez longtemps, du moins, pour que Suzanne devienne enceinte de leur deuxième enfant.

* * *

En juillet 1974, la nouvelle version de *Bird on a Wire* sortit brièvement en salles à Londres. La BBC avait depuis longtemps renoncé à diffuser le film. Il passa à la télévision allemande, avant de disparaître des écrans pendant près de quarante ans. Leonard se rendit à Londres pour

la première. Selon le journaliste de *ZigZag*, il avait l'air «de très bonne humeur» pour quelqu'un qui racontait avoir été chassé de son bureau parce qu'un autre bébé était en route et qui se plaignait de ne plus avoir pour écrire que la cabane à outils du jardin. Il lui joua trois de ses nouvelles chansons. C'était vraiment un changement de ton par rapport à son dernier passage à Londres, où il avait laissé entendre qu'il projetait de se retirer. «Je ne veux pas vous donner l'impression que je suis complètement remis, déclara Leonard. Ce n'est pas ça. Simplement, il y a deux mois, j'ai eu une semaine en or, ma guitare sonnait bien, et j'ai terminé beaucoup de chansons¹⁶.»

Leonard avait renouvelé son contrat avec Columbia. Pendant près d'un mois, il avait enregistré en studio à New York un nouvel album intitulé *New Skin for the Old Ceremony*. En rupture avec les précédents, il explorait des sonorités différentes et travaillait avec de nouveaux musiciens et un nouveau producteur. John Lissauer avait quinze ans de moins que Leonard et sortait tout juste de l'École de musique de l'université de Yale, où il avait étudié la musique classique et le jazz. Ils s'étaient rencontrés par hasard à l'hôtel Nelson de Montréal. Lissauer y jouait dans un concert de Lewis Furey, dont il venait de produire le premier album. Leonard assistait à ce concert; en 1966, Furey, jeune violoniste de seize ans, lui avait montré ses poèmes. Leonard lui avait conseillé de lire Irving Layton et d'écrire un sonnet, et il avait fini par devenir son mentor.

À la fin du spectacle, Furey présenta John Lissauer à Leonard. La petite amie de Lissauer, grande fan de Leonard Cohen, fut très impressionnée, bien plus que Lissauer qui «n'était pas trop porté sur la musique folk». Leonard déclara au producteur: «J'aime ce que vous faites. Voudriez-vous que nous discussions production?» «Pourquoi pas?» Et Lissauer n'entendit plus parler de lui jusqu'à ce qu'un jour, Leonard l'appelle sans crier gare pour lui annoncer qu'il se trouvait à l'hôtel Royalton de New York et qu'il était prêt à se mettre au travail.

Lissauer vivait dans un vaste loft encombré de tous les instruments de musique possibles et imaginables, au quatrième étage d'un immeuble sans ascenseur de la 18^e Rue qui avait servi de club clandestin à la Mafia dans les années 1950. Il demanda à Leonard de

venir le retrouver chez lui; il lui faudrait sonner en bas puis attendre sous la fenêtre qu'il lui lance les clefs de la porte d'entrée. Quelques heures plus tard, Lissauer était au piano, jouant doucement, guettant le bruit de la sonnette, quand Leonard entra, un grand sourire aux lèvres. Il était arrivé en même temps que le livreur qui apportait une pizza à la voisine. Quand elle avait lancé la clef, Leonard s'en était emparé, avait payé la pizza et proposé au livreur de la lui monter. «Elle était folle de Leonard Cohen, alors imaginez: elle ouvre sa porte et c'est son idole qui lui livre la pizza. Elle s'est mise à hurler, c'était dingue», raconte Lissauer. Il commençait à prendre conscience de la cote de Leonard auprès des femmes.

Marty Machat, qui n'avait jamais entendu parler de Lissauer, n'était pas très emballé. Il demanda à John Hammond, le premier producteur de Leonard, de réserver le studio E à Columbia pour un après-midi. Le 14 juin 1974, Leonard et Lissauer se présentèrent, accompagnés de quatre musiciens. Sous les regards vigilants de l'agent de Leonard, sceptique, et du plus illustre des producteurs de Columbia, ils enregistrèrent des démos de *Lover Lover Lover*, *There Is a War* et *Why Don't You Try*. «J'avais préparé des arrangements de style éthiopien et oriental, raconte Lissauer. Leonard n'avait encore jamais chanté sur ce genre de rythme, et ça a fonctionné.» Hammond donna sa bénédiction à Leonard en lui disant que ça allait marcher et qu'on n'avait pas besoin de lui. Machat donna son accord à contrecœur. «Je me rendais bien compte que Marty ne m'aimait pas, je n'étais pas habitué à ça parce que je suis facile à vivre et je travaille dur. Peut-être était-il possessif et croyait-il avoir des droits sur Leonard? Marty était obnubilé par Leonard. Je ne crois pas qu'il l'ait jamais floué – et pourtant, il est connu pour s'être conduit en sale type avec bien d'autres artistes. Il était le seul dont il se préoccupait vraiment parce qu'il estimait que son association avec Leonard lui conférait un peu de classe et d'humanité. Quoi qu'il en soit, c'était assez inconfortable.»

Lissauer exigea que l'accès du studio soit interdit à tous, agents, maisons de disques, petites amies. Personne ne devait y entrer, à l'exception de Leonard, des musiciens et de lui-même. Machat venait parfois écouter les premiers mixages, mais en règle générale, la

demande de Lissauer fut respectée. De même que sa décision d'enregistrer dans un petit studio, plus intime, qui s'appelait Sound Ideas et non chez Columbia. «C'était bien plus confortable, les ingénieurs du son étaient plus jeunes et plus *cool*, ils ne portaient pas de blouses blanches et ne consultaient pas sans arrêt les manuels.» L'équipe comprenait une femme ingénieur du son, Leanne Ungar – c'était plutôt rare au début des années 1970. Cet album marqua le début d'une des collaborations musicales les plus durables de la vie de Leonard. «L'ambiance dans le studio était vraiment sympa et détendue», l'enregistrement avait un caractère «très expérimental», dit Ungar. «On a fait des essais en tous genres.»

En général, les idées venaient de Lissauer. Il rapportait chez lui une simple maquette guitare-voix. «Je m'amusais avec la maquette, se souvient Lissauer, ensuite je la montrais à Leonard en lui disant: "Et si on essayait ça?" Je voulais le détacher de l'univers du folk. Je voulais que l'album fasse voyager ceux qui l'écouteront, les amène dans un monde d'images, dans un univers cinématographique. Je lui disais: "C'est de la poésie. Si on réalise le nouvel album dans la lignée des précédents, sans surprises, on risque de ne plus entendre la poésie derrière les chansons." En ajoutant des petites touches ici et là, en combinant les instruments de manière insolite, j'avais l'impression de mettre en valeur sa poésie.» À l'enregistrement de la voix de Leonard accompagné de sa guitare, il superposa des cordes et des cuivres du Philharmonique de New York; des bois, du piano dont il jouait; la viole de Lewis Furey, et la guimbarde de Leonard. On entendait aussi Jeff Layton, John Miller, Roy Markowitz et Barry Lazarowitz au banjo, à la mandoline, à la guitare, à la basse mais aussi à la batterie, un instrument rarement utilisé sur les albums de Leonard Cohen. Janis Ian, qui passait par là, fit quelques chœurs.

Selon Lissauer, Leonard n'entretenait «aucun doute au sujet de sa voix. Il savait qu'il n'était pas un "chanteur" à proprement parler, il n'avait pas cette voix de ténor des chanteurs de pop, mais il savait aussi que sa musique attirait l'attention et qu'il pouvait raconter une histoire. On ne parlait jamais de sa voix, on demandait: "Est-ce que la narration se tient?" En d'autres termes, est-ce qu'on y croit? C'est ce

qui compte avec Leonard. Il ne se cache jamais derrière des astuces vocales; ça, c'est ce que font ceux qui n'ont rien à dire. Parfois il disait: "Laisse-moi recommencer pour voir si je peux y mettre un peu plus d'énergie, améliorer ce vers", en le montrant du doigt sur la page. Mais la plupart du temps, le chant venait naturellement.»

Leaving Green Sleeves, la dernière chanson de l'album, bénéficia d'un soutien quelque peu original. Selon Lissauer, l'interprétation de cette ballade anglaise du XVI^e siècle, enregistrée en studio dans les conditions du direct, est «le produit d'une liqueur coréenne, le *ng ka py*, dont la teneur en alcool avoisinait les soixante-dix degrés». Prétendument efficace pour soulager les rhumatismes, c'était l'une des boissons préférées de Roshi, qui en buvait avec Leonard en studio. On avait fait une exception en le laissant assister aux enregistrements. Lissauer avait déniché une boutique où on pouvait trouver du *ng ka py*, «et de temps en temps on courait acheter une bouteille. Disons que cela explique la tonalité exotique du chant. Parfois, on était obligés de tenir Leonard pour qu'il puisse chanter, il était "ng ka pillé" à mort».

Tandis que Leonard chantait, les mains levées devant lui comme s'il était en train de déchiffrer un livre invisible, Roshi était assis sur le divan en chaussettes tabi et ne disait rien. Lissauer se rappelle qu'il était «simplement là, radieux, dégageant de bonnes vibrations».

«Que faisait Roshi dans le studio?

— Il somnolait la plupart du temps. C'était déjà un vieux monsieur.

— Je veux dire, pourquoi était-il là?

— Nous venions de faire le tour de quelques monastères trappistes. À l'époque, il y avait des tentatives de rapprochement entre catholicisme et bouddhisme zen sous l'impulsion de Thomas Merton, un moine trappiste qui a écrit de très beaux livres. J'avais accompagné Roshi et nous avons passé quelques semaines à méditer dans des monastères. Il se trouvait à New York pendant que j'enregistrais. Il est donc venu au studio.

— Il paraît que tout le monde – et même les maîtres zen – rêve secrètement de devenir critique musical. Que pensait Roshi de vos chansons et de votre interprétation?

— Le lendemain matin, alors que nous prenions le petit-déjeuner, je lui

ai demandé ce qu'il en pensait, il m'a dit que je devrais chanter "plus triste".

— Bien des fans de Leonard Cohen lui auraient payé un verre et l'auraient recruté pour en faire votre directeur artistique. Quelle a été votre réaction?

— Je me suis dit: pas plus triste, mais plus profond.

— De toute évidence, vous étiez plutôt triste pendant cette période. À cause de votre situation familiale?

— Non, je ne crois pas. Bien sûr, lorsque ce genre de situation se produit, il est presque impossible de continuer à avoir des relations avec ses amis.

— Parce qu'on est trop occupé à se torturer?

— Ça occupe tout votre temps. Vous n'avez de temps pour personne d'autre. Tout le monde vit dans l'urgence, mais quand vous essayez de trouver le moyen de survivre, seconde après seconde, sans rien comprendre et sans qu'aucune circonstance ne vienne vous fournir une explication, cette urgence s'aggrave. Bien sûr, les choses deviennent encore plus pénibles parce que vous ne supportez plus les relations avec vos proches. Je pense que c'est dans ce sens que ça se produit, pas dans l'autre.

— Est-ce que le fait de devenir père a eu un effet sur votre dépression, vous en a détourné en quelque sorte?

— Non. Il est vrai que lorsque vous avez des enfants vous cessez d'être le centre du monde, vous ne pouvez plus jamais vous appréhender de la même manière. Mais cela n'avait aucun rapport avec mon état dépressif. Je ne sais pas où était le problème, je ne le sais toujours pas, j'aimerais bien le savoir. La dépression faisait partie de ma vie, elle alimentait la plupart de mes quêtes: les femmes, la chanson, la religion.»

En août, Leonard rentra à Montréal pour une interview avec Malka Marom, une journaliste israélo-canadienne qui présentait l'émission *The Entertainers* sur CBC. L'interview eut lieu dans la cabane à outils où Leonard écrivait désormais, à la lumière des bougies. Marom se souvient: «Il s'est montré très cavalier. J'avais à peine eu le temps d'installer mon matériel qu'il a passé la main sous ma jupe. "Qu'est-ce que vous faites?" Il m'a dit: "C'est cela, le vrai dialogue", ou quelque

chose du genre. J'ai répliqué: "Eh bien, à votre avis, mis à part le contact physique, y a-t-il une autre forme de dialogue possible?" "Oui, mais uniquement par la poésie." J'ai fait exprès de lui poser les questions les plus triviales pour voir jusqu'où pouvait aller la poésie. "À quelle heure vous levez-vous? Que prenez-vous au petit-déjeuner? Êtes-vous heureux en ménage?" Il a répondu à chacune de ces questions par des poèmes qui n'avaient jamais été publiés.»

Elle lui demanda également ce qu'il pensait du mariage et de la monogamie, dans le contexte de l'arrivée imminente de son deuxième enfant. «Je pense que le mariage est réservé aux gens exemplaires, il exige une discipline d'une extrême sévérité. Tourner le dos à toutes les autres possibilités liées à l'amour, à la passion, à l'extase et se résoudre à trouver tout cela dans une seule et même union est noble et vertueux. Le seul mariage que j'envisage aujourd'hui c'est le monastère, et le monastère, pour moi, c'est la liberté.» Il dit à Marom qu'il avait atteint une vision de lui-même plus réaliste. Ses actions étaient dépourvues «d'intentions nobles». «J'avance juste assez pour ne pas m'enliser.»

En septembre, un mois à peine après la sortie du nouvel album, Suzanne donna à Leonard un deuxième enfant, une fille. Il la prénomma Lorca, en l'honneur du poète espagnol.

* * *

New Skin for the Old Ceremony est le premier des cinq albums de Leonard dont le titre ne comporte pas le mot *Songs*. Aucune photo n'illustre la pochette [ad](#). À la place, on voit deux anges s'accoupler sur un lit de nuages. Il s'agit d'une gravure extraite du *Rosarium philosophorum* – le livre d'alchimie du XVI^e siècle qui avait tant fasciné Carl Jung –, dépeignant le *coniunctio spirituum*, l'union sacrée des principes masculin et féminin. Les étreintes décrites dans les chansons n'ont pourtant rien de sacré. Les paroles sont caustiques, mordantes et sombres, parfois teintées d'un humour noir qui ne les rend ni moins sinistres, ni moins brutales pour autant. L'amour que chante Leonard est aussi violent que l'autre thème de l'album, la guerre. Sa femme est la «putain et la bête de Babylone». Leonard, son pauvre amant assiégé,

en est l'esclave persécuté, percé, pendu – un coup de genou dans les couilles, un coup de poing en plein visage (*their knee in your balls and their fist in your face*) – et condamné à mort.

Il n'hésite pas à s'apitoyer sur lui-même lorsqu'il évoque «le millionnaire chantant à l'épouse reconnaissante et fidèle/travaillant pour l'argent Yankee» (*grateful faithful woman's singing millionaire... Working for the Yankee dollar*). Son seul pouvoir réside dans le mépris et l'éclat de ses mots taillés au couteau. Même dans sa version de la ballade courtoise *Greensleeves*, la chanson la plus élégante de l'album, quand il aperçoit sa femme «nue aux premières lueurs de l'aube» (*naked in the early dawn*), il espère que c'est une «nouvelle venue» (*someone new*). Dans *A Singer Must Die*, il souhaite bonne nuit avec aigreur en ajoutant «nuit après nuit après nuit après nuit après nuit après nuit» (*night after night after night after night after night after night*). *Why Don't You Try* est encore plus venimeux:

Cette vie pullule de délicieux compagnons
Tous prêts à satisfaire les aventures d'un soir
Veux-tu être une fosse encerclant une tour?

*You know this life is filled with many sweet companions,
Many satisfying one-night stands
Do you want to be a ditch around a tower?*

Dans ce couplet particulièrement cruel, il associe sexualité et captivité. Bien que le nom de celle qui l'inspire ne soit pas mentionné, jamais encore Leonard n'avait traité une femme de manière aussi désobligeante. Il s'en rend compte et ses chansons plaident sa cause auprès des tribunaux, de ses ancêtres et de son dieu.

Ce qui rend cet album si différent des précédents n'est pas tant la noirceur de la poésie – *Songs of Love and Hate* n'est pas moins sombre – que les arrangements sophistiqués, inattendus qui vont des percussions africaines jusqu'à la musique de chambre. «C'est un bon album, juge Leonard. Je n'en ai pas honte et je suis prêt à l'assumer. Plutôt que de le considérer comme un chef-d'œuvre, je préfère le voir comme un petit joyau¹⁷.» La plupart des critiques furent positives. En Grande-Bretagne, *Melody Maker* trouva l'album plus énergique que les quatre précédents¹⁸. *NME* parla «d'un agréable mélange du Cohen

classique et de textures nouvelles. Armageddon est remis à plus tard pour le moment¹⁹». Aux États-Unis, *Rolling Stone* adopta un juste milieu en disant: «Ce n'est pas son meilleur album, mais certaines chansons resteront dans la mémoire de ses admirateurs²⁰.»

Les deux chansons les plus remarquables de l'album sont très différentes l'une de l'autre. *Chelsea Hotel #2*, l'une des chansons les plus explicites de Leonard, et *Who by Fire*, qui s'inspire d'une prière juive récitée le jour du Grand Pardon lorsque sont lus, dans le *Livre de la Vie*, les noms de ceux qui vont mourir ainsi que les circonstances de leur mort. Leonard l'avait entendue pour la première fois à la synagogue quand il avait cinq ans, «debout près de [ses] oncles dans leurs costumes noirs²¹». Il s'approprie la liturgie en ajoutant la question à laquelle ses aînés n'avaient jamais répondu et dont il cherchait toujours la réponse: quelle est la force invisible qui contrôle tout? Qui diable décide?

New Skin for the Old Ceremony n'eut pas beaucoup de succès, mis à part en Allemagne et en Grande-Bretagne où il fut disque d'argent. Aux États-Unis et au Canada, il n'entra même pas au hit-parade. Mais puisqu'il y avait un album, il devait y avoir une tournée. En septembre 1974, le mois de la naissance de Lorca, du deuxième anniversaire d'Adam et de ses quarante ans, Leonard s'embarqua pour deux mois de concerts à travers l'Europe, suivis de deux semaines à New York et Los Angeles en novembre et décembre. Les représentations se prolongeraient pendant les deux premiers mois de 1975 et l'obligeraient à de fréquents allers et retours entre le Canada, les États-Unis et la Grande-Bretagne.

Comme Bob Johnston, le nouveau producteur forma un groupe pour la tournée, formé d'une petite équipe de multi-instrumentalistes et des choristes de l'album: John Miller, Jeff Layton, Emily Bindiger et Erin Dickins. Comme Johnston avant lui, Lissauer accompagna la tournée et joua aux claviers. Ce fut «une ambiance très différente de la tournée précédente avec ses musiciens folks, assure Lissauer. Nous prenions grand soin des détails». Les nouveaux musiciens de Leonard étaient très jeunes. «Nous n'étions que des gamins. J'avais vingt-deux ans et n'avais jamais joué devant un vaste public, je n'avais jamais fait une

tournée avec un artiste aussi adulé. En Europe, Leonard était plus connu que Dylan – tous les spectacles affichaient complet – et ses spectateurs étaient parmi les plus sincères, les plus dévoués et, parfois, les plus timbrés. Les passionnés de poésie font rarement preuve de violence, mais il y avait des risques de suicide. J'ai vu des filles sangloter au premier rang – le public féminin était trois fois plus nombreux –, elles lui envoyaient des lettres et des colis. Et des invitations. Après le spectacle, on rencontrait en coulisse des gens qui disaient des trucs du genre: “Je voulais me suicider mais j’ai mis un de vos disques, vous m’avez sauvé la vie au dernier moment.”»

Après un concert à Manchester, le critique du *Guardian* écrivit que Leonard avait «l’air inspiré et fragile d’un homme en proie à la consommation. Au centre de la scène, il campe une silhouette solitaire et sensible qu’on dirait enveloppée de sa guitare, terriblement déterminé à en tirer quelque chose qui ait l’air d’une mélodie. Cohen laisse une impression de vulnérabilité et de repentir, une ambiance peu fréquente dans la pop. Aucune de ses chansons ne fait preuve d’humour, aucune n’est brillante ou aérienne. Mais l’ensemble dégage une douceur chagrine²²».

La tournée, contrairement aux deux précédentes, se déroula sans incident majeur, mis à part une panne de bus sur la route d’Édimbourg, qui les contraignit à faire du stop deux par deux, et une altercation entre Marty Machat et Herbert Von Karajan à Berlin. Le célèbre chef qui faisait répéter l’Orchestre philharmonique de Berlin refusa de les laisser entrer pour tester le son. «L’ego de Marty confronté à celui de Von Karajan, c’était quelque chose», se souvient Lissauer. La Fête de l’Humanité à Paris fut l’un des moments les plus mémorables de la tournée. «Un demi-million de personnes et une flopée de cellules communistes étaient rassemblées. On nous avait procuré d’immenses limousines pour nos déplacements, raconte Lissauer, mais nous nous étions habillés simplement. Nous nous sommes fait déposer à 800 mètres du site et, de là, nous sommes montés dans de vieilles Renault cabossées. Il y avait pas mal de gens échauffés, nous n’avions pas tellement envie de parader en limo au milieu des débats politiques, des gens dans leurs vêtements de tous les

jours, des bérets, des Gauloises. Leonard traînait parmi eux, parfaitement à son aise.»

Quand le groupe arriva à New York en novembre, Suzanne attendait Leonard. Elle l'accompagna à une rencontre avec Danny Fields ^{ae}. Pendant l'entretien, Leonard se lança dans un élégant hommage à la beauté des cigarettes tout en affirmant qu'il avait arrêté de fumer. Et de boire. Et il essaya de donner à Fields la bouteille de vodka qu'Harry Smith lui avait offerte. Fields lui demanda si ses enfants étaient élevés dans la religion juive. «À moins que je ne change de nom, je les élèverai comme des juifs.» Ce qui voulait dire oui. La supplication au père dans *Lover Lover Lover* n'était qu'une figure de style. «Je n'ai jamais compris les gens qui veulent changer de nom. C'est bien de savoir d'où l'on vient²³.»

Dans un article de la même époque signé Larry «Ratso» Sloman, de *Rolling Stone*, Leonard se plaint: «Je crois que je vieillis. Mes ongles se cassent au contact des cordes de ma guitare. Je perds ma voix. Combien d'années pourrai-je encore tenir?» Mais il n'avait pas l'intention de s'arrêter, dit-il, il voulait continuer à jamais. Tout homme devrait «s'efforcer de vivre vieux²⁴».

À Los Angeles, il s'installa en résidence au Troubadour, le fameux club folk où Tom Waits avait été découvert lors d'une soirée scène ouverte, et où Joni Mitchell avait fait ses débuts. «Il donnait deux concerts par soirée, cinq nuits sur sept, et ils étaient tous complets, dit Paul Body, ouvreuse au Troubadour. Je me souviens que Phil Spector venait le dimanche avec la fille de Lenny Bruce, Kitty. Dylan est venu une nuit. Il y avait pas mal de célébrités, et un tas de jolies femmes. À mon avis, seul Charles Bukowski connaît plus de succès auprès des belles femmes que Leonard. Habillées dans le style des années 1970, elles étaient suspendues aux lèvres de Leonard, pendant le spectacle et même après.» Il portait un costume gris – «il me rappelait l'acteur français Jean Gabin», dit Body – et les musiciens étaient tous en noir. «Robert Marchese, le directeur du Troubadour, m'a mis en garde: “Tu ferais bien de vérifier qu'il n'y a pas de lames de rasoir dans les toilettes, parce que ce truc est vraiment déprimant.”»

Entre deux concerts, le journaliste Harvey Kubernik interrogea

Leonard à propos du nouvel album: «Pendant un moment, je ne pensais pas pouvoir en faire un nouveau. En tant que compositeur, j'avais l'impression d'être lessivé, je n'arrivais plus à écrire. À présent, je suis dans une nouvelle phase, j'ai commencé à collaborer avec John. C'est un appui auquel je ne m'attendais pas, que je n'avais jamais imaginé. Le but n'est pas d'améliorer mes chansons mais d'en partager la conception avec quelqu'un d'autre.» Son album précédent, *Live Songs*, était, disait-il, le reflet «d'une époque de confusion. Ce qui me plaît, c'est que cet album illustre cette période de manière très claire. C'est presque un documentaire²⁵» Leonard projetait d'aller à Malibu rendre visite à Dylan qui le considérait, mentionna-t-il, comme l'un de ses poètes préférés. Il assista également à une prestation d'Allen Ginsberg à Los Angeles, et alla dîner avec Joni Mitchell. Kubernik accompagnait Leonard. Il se remémore une Joni Mitchell souriante lui confiant en aparté: «Picasso et Leonard sont les seuls artistes qui ont réussi à faire de moi une groupie.»

Mis à part New York et Los Angeles, la tournée de Leonard aux États-Unis fut accueillie avec beaucoup de tiédeur. Dans certaines villes, les billets se vendirent difficilement. «Il n'était pas assez connu, dit Lissauer. Leonard n'avait pas envie de chanter aux États-Unis, il s'y sentait incompris, et comme les Américains ne faisaient pas d'efforts, il n'en faisait pas non plus. Il n'avait donc pas de public. En tant que producteur, cela me tracassait, je voulais qu'il rencontre le même succès qu'au Canada, où il était assailli d'admirateurs. Certains de ses concerts canadiens ont été absolument fabuleux. On en a enregistré beaucoup.»

Sur la route, Leonard pensait déjà à un nouvel album. Cette fois, il voulait collaborer pleinement avec Lissauer. «Leonard appréciait mes mélodies, ça marchait vraiment bien. Ensemble, on a écrit des chansons importantes pendant la tournée: *Came So Far for Beauty*, *Guerrero*, *I Guess It's Time*, *Beauty Salon* et *Traitor Song*.» Ils essayèrent aussi des variations de *Diamonds in the Mine*, *Lover Lover Lover* et *There Is a War*. De retour à New York à la fin de la tournée, ils reprirent immédiatement le travail sur l'album qu'ils intitulèrent provisoirement *Songs for Rebecca*.

Leonard vivait à nouveau à l'hôtel Royalton. Lissauer l'y rejoignait, ils discutaient des paroles, puis Lissauer, de retour chez lui, les mettait en musique. «Ensuite nous nous retrouvions dans le loft, se souvient Lissauer, et on continuait à travailler au piano. Leonard n'apportait pas sa guitare parce que mes accords étaient tout à fait différents de ceux auxquels il avait naturellement recours. Je n'écrivais pas n'importe quelle musique pop, non. J'essayais d'écrire dans un style qui lui était familier, mais en relevant les mélodies et en déplaçant les arrangements en dehors de son registre habituel dépourvu d'accords prolongés ou inversés. Il avait tendance à ne pas vouloir chanter sur des notes trop éloignées, un peu comme le phrasé des *chanteurs* français. Je crois qu'il voulait changer de style, et il me faisait confiance.» Lissauer réalisa des maquettes pour qu'ils puissent les évaluer ensemble. Leonard eut l'air satisfait. Puis, il décida de repartir en Grèce.

À Hydra, Leonard laissa les chansons de côté et reprit le travail sur *My Life in Art*. «Ça n'allait déjà pas fort il y a dix ans, quand je n'étais pas encore connu, mais maintenant, c'est encore pire», écrivait-il. Il lui fallait «bousculer [sa] vie avec de nouvelles amours²⁶». Il accumula les aventures. Il vivait toujours avec Suzanne, sans cesser de vitupérer contre elle dans ses écrits. Suzanne, selon ses propres dires, ne lui en tenait pas rigueur: «Quand on vit avec un écrivain, on comprend que pour lui tout est page blanche, tout est répétition. Il a le droit d'appuyer sur “pause”, d'effacer, de recommencer, de changer et de recommencer encore. Leonard éprouvait un certain réconfort à dénigrer le quotidien et à s'en plaindre. Je l'ai laissé faire parce que je tâchais d'être bon public et que je ne voulais pas jouer les mégères. En fin de compte, au bout d'un certain temps, c'est arrivé quand même, c'était inévitable.»

Quand Leonard retourna aux États-Unis en automne, ce fut pour passer du temps avec Roshi. Dans un texte inédit intitulé avec pessimisme *The End of My Life in Art*, il écrit: «J'ai vu Roshi tôt ce matin, dans une pièce chaude et parfumée... Abolir l'ego pour contempler l'absolu. Il m'a parlé avec douceur. J'attendais les reproches que j'avais l'habitude d'entendre de toutes parts. Ils ne sont

pas venus. Il a frappé sur le gong. Je me suis incliné et je suis parti. Je suis retourné le voir après quelques heures pénibles face au miroir... J'étais si avide de gravité après la frivolité débile et le désespoir réfléchis par le miroir²⁷.» Leonard avait aussi besoin de jeûner. Avec la vie de famille, il avait pris du poids, il avait besoin de se sentir vide. Comme il l'avait écrit dans *Beautiful Losers*, «si je suis vide, je suis réceptif, si je suis réceptif, ce que je reçois vient d'en dehors de moi, si ça vient d'en dehors de moi, je ne suis pas seul. Je ne peux endurer cette solitude.» Une solitude bien trop profonde pour qu'une femme et des enfants puissent la combler.

Lissauer rejoignit Leonard à Los Angeles pour reprendre le travail sur *Songs for Rebecca*. «On a pris des chambres avec terrasse au Château Marmont, on a loué un piano électrique et on s'est mis au travail. Ça marchait bien, les chansons ont pris forme et je lui ai appris quelques accords pour qu'il puisse s'accompagner à la guitare. C'est à ce moment-là que Marty a dit: "On repart en tournée." Il avait prévu une semaine de concerts aux États-Unis.» Pourtant, *New Skin for the Old Ceremony* n'avait même pas réussi à se classer dans le top 200. Mais la maison de disques, ayant probablement compris que tout effort pour en relancer les ventes revenait à éperonner un cheval mort, avait sorti un *Best Of*. La compilation parut sous le titre *Greatest Hits* de l'autre côté de l'Atlantique, où certaines chansons de Leonard étaient devenues des tubes – *New Skin for the Old Ceremony* était classé vingt-quatrième au Royaume-Uni. Leonard avait sélectionné les titres et écrit lui-même les notices pour le livret.

Pour cette tournée, Lissauer fit entrer un batteur dans le nouveau groupe qui prit la route en novembre, et les nouvelles chansons furent ajoutées au tour de chant habituel. «Leonard était ravi, j'étais enchanté et Marty, qui n'avait pourtant pas désiré notre collaboration, semblait relativement heureux», dit Lissauer. Le dernier concert terminé, Leonard et Lissauer allèrent au studio Sound Ideas à New York, puis à A & M à Los Angeles. Ils enregistrèrent toutes les nouvelles chansons qu'ils avaient écrites ensemble et une nouvelle version de *Diamonds in the Mine*. «Et puis tout s'arrêta. Leonard disparut, Marty cessa de prendre mes appels. Je me suis vraiment

demandé ce qui se passait. Tout s'était volatilisé sans un mot d'explication.»

C'était décembre 1975, Leonard était rentré à Montréal. Il s'avéra qu'à l'occasion de sa tournée *Rolling Thunder*, Bob Dylan s'y trouvait aussi – une tournée rock itinérante dont les invités étaient notamment Joni Mitchell, Joan Baez, Roger McGuinn, Ronee Blakley, Bobby Neuwirth, Ramblin' Jack Elliott et Allen Ginsberg. Ratso Sloman, qui accompagnait la tournée en qualité de journaliste (en 1978, son récit fit l'objet d'un livre, *On the Road with Bob Dylan*), raconte: «Bob voulait absolument convaincre Leonard de se joindre à eux. Il adorait ce que faisait Leonard et c'était réciproque. Il était fier de cette tournée parce que les représentations étaient intenses et passionnantes. Il trouvait important que Leonard se produise dans sa ville natale. Bob me harcelait – “Débrouille-toi pour qu'il vienne” – et il m'envoya le chercher.»

Quand la voiture s'arrêta devant «la petite maison modeste» de la rue Saint-Dominique, Sloman vérifia l'adresse. Cela ne ressemblait en rien à la maison d'une célébrité. Suzanne le fit entrer. Le plafond était si bas que Sloman baissa la tête instinctivement. Le plancher n'était pas droit, les murs étaient couverts d'étagères qui débordaient de livres, de photos encadrées et de bibelots poussiéreux. On se serait cru dans la maison en pain d'épices d'un conte de fées. Leonard était entouré d'un groupe d'amis qui faisaient de la musique, Mort Rosengarten jouant des cuillères et Leonard de l'harmonica. Suzanne proposa à Sloman de monter à l'étage pour voir les enfants. «Ils avaient l'air si doux, ces petits anges dans leur berceau, et Suzanne, si patiente. Une jolie scène de famille.»

Sloman eut bien du mal à convaincre Leonard de sortir pour l'accompagner au Forum. Quand il y parvint finalement, Leonard insista pour amener son harmonica et ses amis. Ils s'entassèrent dans la voiture et entonnèrent de vieilles chansons folkloriques françaises tout au long du trajet. Dylan sortit immédiatement pour les accueillir et il lui proposa de venir chanter. Ronee Blakley, Bobby Neuwirth, Ramblin' Jack, la femme de Dylan, Sara, et Joni Mitchell étaient tous là. Leonard appela cette dernière «ma petite Joni», ils semblaient très

à l'aise l'un avec l'autre. Joni et Sara insistèrent pour qu'il monte sur scène avec eux (ce soir-là) mais Leonard refusa. «Trop prévisible», dit-il. Leonard était «un peu maniaque quand il s'agissait de sa musique, explique Sloman, il voulait contrôler comment et dans quel contexte il présentait ses chansons. Il n'était pas du genre à jouer en groupe, sauf si c'était avec des amis, à la maison». Cela n'empêcha pas Dylan de lui dédier *Isis*, «une chanson sur le mariage», dont les paroles disaient: «Ce qui me pousse vers toi est ce qui me pousse à la folie.» «Cette chanson est pour Leonard, s'il est encore ici.»

Leonard essayait encore d'arranger les choses avec Suzanne. Il acheta un petit appartement en face de leur maison pour qu'ils aient un peu plus de place. Une nounou s'était installée dans la pièce consacrée à l'écriture, et comme il faisait trop froid dans la cabane à outils, il travaillait dans la cuisine. «J'adorais l'entendre jouer de la guitare, chanter ou écrire tranquillement, dit Suzanne. Il s'occupait des enfants quand il en avait envie. Je n'ai jamais fait pression sur lui, je n'en ai jamais fait une obligation, il n'y avait aucune tyrannie familiale, mais il était un père aimant, sérieux et dévoué. Il leur chantait des berceuses et était tendre avec eux.»

Au printemps, Leonard s'embarqua pour une nouvelle tournée européenne de plus de cinquante concerts, qui s'échelonnèrent d'avril (à Berlin) jusqu'en juillet (à Londres). John Miller remplaça Lissauer en tant que directeur musical. Le reste du groupe se composait de Sid McGinnis, Fred Thaylor et Luther Rix, et des nouvelles choristes: Cheryl Barnes (qui apparaîtrait trois ans plus tard dans le film tiré de la comédie musicale *Hair*) et Laura Branigan, dix-neuf ans (qui, trois ans plus tard également, signerait un contrat avec Atlantic et deviendrait une chanteuse pop à succès). Le tour de chant comprenait quelques chansons inédites écrites pour des albums précédents: *Store Room* et *Everybody's Child*, et *Die Gedanken Sind Frei*, une chanson allemande traditionnelle datant du XIX^e siècle sur la liberté de penser. Le critique de *Melody Maker* fit remarquer que Leonard semblait jovial sur scène. «L'oiseau de malheur a disparu pour laisser place à un artiste décontracté et plein d'humour.»

Après le dernier concert, Leonard retrouva à Hydra Suzanne et les

enfants, en compagnie d'Irving et Aviva Layton. Leonard était impatient de montrer à Irving ce qu'il avait écrit. «Ils se lisaient toujours leurs poèmes», raconte Aviva. Irving se montra aussi enthousiaste que d'habitude. «La seule fois où j'ai entendu Irving émettre une réserve sur son travail, c'est au moment où Leonard était dans sa phase mystique, mi-judaïque, mi-chrétienne, ce qui était étranger à la sensibilité d'Irving. Mais ça a été la seule fois. Leonard aimait la poésie d'Irving, et Irving aimait la sienne.»

Après le départ des Layton, Leonard passa beaucoup de temps avec Anthony Kingsmill, un peintre qui vivait à Hydra. Richard Vick le décrit comme «un petit homme incroyablement spirituel qui possédait une grande sagesse et buvait beaucoup. Il avait une grande influence sur Leonard. Une fois, dans un bar du port où les gens se retrouvaient à l'aube après avoir passé la nuit à boire, Leonard était là, grattant quelques accords. Anthony, qui avait bu un verre de trop, commença à s'agiter et lui lança: "Tu t'imagines vraiment qu'on est dupes, Leonard?"» Leonard parut réfléchir à la question profondément. En quittant Hydra pour les États-Unis, il y pensait encore.

Puis il loua une maison à Brentwood, à l'ouest de Los Angeles, du côté de Sunset Boulevard. Il voulait vivre dans la même ville que Roshi. Leonard passait beaucoup de temps avec lui, au centre Zen de Los Angeles. Il lui servait souvent de chauffeur pour le conduire d'un endroit à l'autre. Roshi conseilla à Leonard de s'installer au mont Baldy avec Suzanne et les enfants, dans l'une des résidences prévues pour les familles. C'était tentant, mais Suzanne, qui avait déjà accompagné Leonard dans une de ses retraites, avait trouvé que «rester assise toute la nuit, c'était trop dur». À Los Angeles, ce dernier passait aussi beaucoup de temps en compagnie d'un producteur. Ce n'était pas John Lissauer, mais Phil Spector, qui purge actuellement une peine incompressible de dix-neuf ans dans une prison d'État de Californie pour meurtre. À l'époque, il vivait à Beverly Hills.

«Donc, à propos du fameux album qui s'est volatilisé, dit John Lissauer. J'ai les mixages originaux, mais les enregistrements finaux ont disparu. Marty a récupéré les bandes. Il ne m'a jamais rappelé, Leonard non plus. Je suppose qu'il était embarrassé. Ce n'est que

vingt-cinq ans plus tard que j'ai su ce qui s'était vraiment passé. Spector avait un gros contrat avec Warner Bros, qu'il n'avait pas réussi à honorer mais sur lequel il avait touché une avance de deux millions de dollars. Marty, qui était aussi l'agent de Phil Spector, avait prélevé un gros pourcentage. Quand la Warner a durci le ton ("Soit il nous donne un album, soit on récupère notre fric"), Marty s'est dit: "J'ai une solution. Que Lissauer aille se faire foutre, je vais brancher Phil sur Leonard."»

ac Ces mots figureraient plus tard dans le poème en prose «Death to This Book», dans *Death of a Lady's Man*, 1978.

ad Sauf aux États-Unis, où l'illustration censurée fut pudiquement recouverte d'un rabat.

ae L'entretien devait être publié dans le magazine d'Andy Warhol, *Interview*, mais au dernier moment l'éditeur décida que Leonard «n'était pas assez chic». Il passa dans *Soho Weekly* en décembre 1974.

Je t'aime, Leonard

Phil Spector avait trente-six ans, cinq ans de moins que Leonard. C'était un petit homme méticuleux aux yeux brillants, aux tempes dégarnies et au menton fuyant. Il affectionnait les costumes sur mesure et les chemises à jabot, et portait parfois une cape et une perruque. Son apparence ne démentait en rien le surnom que lui avait donné Tom Wolf: Premier Magnat des ados. Pendant de longues années, il avait incarné l'empereur de la pop. À dix-neuf ans, en 1958, il avait écrit et enregistré son premier succès dont le titre était emprunté à l'épithète de son père, *To Know Him Is To Love Him* (Le connaître, c'est l'aimer). En 1960, Spector, devenu producteur, avait monté son propre label et produit plus d'une dizaine de tubes en quelques années.

Phil Spector ne ressemblait à aucun des producteurs qui l'avaient précédé. Les autres travaillaient dans l'ombre; lui préférait le devant de la scène. C'était un personnage flamboyant et excentrique, bien plus célèbre que la plupart des artistes qu'il enregistrait. Les albums qu'il produisait étaient ses albums, les artistes et les musiciens ne formant plus que les pierres de son fameux Mur du son (*Wall of sound*). C'est ainsi que l'on nommait le style épique de ses productions, qui nécessitait des bataillons entiers de musiciens jouant tous en même temps, les cors se répercutant dans les tambours, les tambours dans les cordes et les cordes dans les guitares, le tout amplifié par un écho à bande. Grâce à cette technique, Spector arrivait à transformer des ballades pop et des chansons R & B comme *Be My Baby*, *Da Doo Ron Ron* et *Unchained Melody* en minisymphonies assourdissantes et complètement délirantes qui réussissaient à s'emparer des joies et des peines des amours adolescentes en moins de trois prodigieuses minutes.

Leonard n'était pas un adolescent, il ne l'avait probablement jamais

été. Ses chansons et sa poésie s'adressaient aux adultes. Le raffinement des paroles et la sobriété des mélodies permettaient à ses mots de respirer et de résonner. L'interprétation était simple. En matière de production comme pour tout le reste, il optait pour la délicatesse et la discrétion. On peut donc se demander par quel prodige Leonard Cohen et Phil Spector purent former un tandem musical. C'est Marty Machat qui en avait eu l'idée. Sa logique était imparable: son client, Spector, un des noms les plus connus de la pop aux États-Unis, traversait un passage à vide et menaçait de lui faire perdre beaucoup d'argent s'il ne faisait pas rapidement un album pour Warner Bros.; son autre client, Leonard, vénéré partout sauf aux É.-U., avait coécrit des chansons avec un producteur bien moins renommé que Spector, qui n'avait pas réussi à le rendre célèbre aux États-Unis. Spector avait entendu Leonard jouer au Troubadour et avait dit à Machat qu'il avait été «ensorcelé». De son côté, Leonard avait avoué être fan des premiers disques de Spector, les trouvant «si expressifs que cela ne [le] dérangerait pas de devenir son Bernie Taupin [af](#)»¹. Pourquoi ne pas les réunir pour un album en confiant l'écriture des paroles à Leonard et la musique à Spector? C'était ce qu'on appelle faire d'une pierre deux coups.

En réalité, Leonard et Spector, outre le fait d'être deux juifs de la côte est et de partager le même agent, possédaient bien des points communs. Ils avaient tous deux perdu leur père à neuf ans – le père de Spector s'était suicidé – et avaient grandi en étant très proches de leur mère. Ils étaient particulièrement sensibles aux voix de femmes, Spector avait souvent écrit pour des chanteuses et produit plusieurs groupes féminins dans les années 1960. Ils prenaient leur travail au sérieux et se montraient soucieux de le protéger. Ils avaient des accès de dépression et buvaient trop. Enfin, quand ils commencèrent à travailler ensemble en 1976, leurs couples respectifs étaient en pleine déliquescence. C'est ainsi que commença l'histoire extraordinaire de *Death of a Ladies' Man*.

Spector vivait dans une immense résidence de vingt-deux pièces, une hacienda construite pour une *star* de cinéma au début des années 1920. Il y avait une fontaine devant la maison, une piscine à l'arrière

et des jardins luxuriants tout autour. La propriété était entourée de barbelés et de pancartes «Défense d'entrer», et des gardes armés veillaient à ce que nul n'ignore l'interdiction. La première fois que Leonard et Suzanne franchirent le seuil, la bonne les introduisit au salon en les faisant passer par d'interminables couloirs encombrés d'armures anciennes et aux murs couverts de vieilles peintures à l'huile et de photographies encadrées – Lenny Bruce, Mohammed Ali, Martin Luther King, John Lennon, les héros et amis de Spector. Il y faisait aussi froid et sombre que dans le reste de la maison. L'aquarium et le juke-box dispensaient plus de lumière que le grand chandelier du plafond.

Spector avait invité le couple à dîner avec quelques amis. Il se montra charmant, intelligent, drôle et convivial. Au fur et à mesure que la nuit avançait et que les bouteilles vides s'amoncelaient, il s'échauffait de plus en plus. Au petit matin, les invités prirent congé les uns après les autres, et il ne resta plus que Leonard et Suzanne. Quand ils se levèrent à leur tour, Spector se mit à hurler et ordonna au personnel de boucler la maison. «Il ne voulait pas nous laisser partir», raconte Suzanne. Leonard suggéra que, puisqu'il fallait absolument rester, ils pourraient peut-être trouver quelque chose de constructif à faire. Le lendemain matin, quand les portes furent déverrouillées et que le couple fut autorisé à rentrer chez lui, Leonard et Spector avaient terminé les arrangements de *I Went to Your Wedding* de la chanteuse country Patti Page, achevant ainsi leur première collaboration.

Au cours des semaines qui suivirent, Leonard fréquenta les lieux régulièrement. Il avait loué une maison à Brentwood, lieu de résidence du producteur. Spector étant un oiseau de nuit, Leonard attendait l'après-midi pour parcourir la courte distance qui le séparait de la propriété. Il portait sa tenue de travail: costume et attaché-case. «On aurait dit Dustin Hoffman habillé en Européen de bonne famille», se souvient Dan Kessel. La bonne le conduisait au salon où d'épais rideaux en velours barraient le passage à la luminosité du soleil californien, tandis que le climatiseur dispensait un air glacial. Il restait là, seul, le temps nécessaire pour que ses yeux s'adaptent à l'obscurité

qui y régnait vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Quelques minutes plus tard, Spector faisait son entrée, flanqué de Dan et David Kessel qu'il connaissait depuis l'enfance. Leur père, le guitariste de jazz Barney Kessel, ami intime de Phil Spector, avait participé à la plupart de ses disques à succès, et à présent ses fils jouaient de la guitare sur les albums de Spector, par exemple *Rock'n'Roll* de John Lennon.

On roulait un antique chariot en argent chargé de boissons et de nourriture. Les deux frères se retiraient dans le bureau de Spector, et Leonard et Phil restaient là à bavarder avant de se mettre au travail. Parfois ils choisissaient une chanson sur le juke-box qui renfermait des groupes obscurs de R & B et de rock'n'roll, ainsi que de vieux singles d'Elvis, Dion, Dylan, Johnny Cash, Frankie Laine. Ils se mettaient ensuite au travail, assis côte à côte sur la longue banquette en acajou du piano. Les frères Kessel écoutaient depuis les écrans de contrôle, donnaient leur avis lorsque Spector le leur demandait et venaient jouer de la guitare si on avait besoin d'eux. Le reste du temps, ils jouaient au billard.

«Toute la soirée et tard dans la nuit, jour après jour, ils alternaient travail et pauses, raconte David Kessel. Les idées fusaient de part et d'autre. Leonard avait ses notes et Phil disait: "Bon, d'accord, ces paroles iront bien avec ce morceau", ou bien il proposait un air et Leonard faisait: "Hé mec, voilà à quoi ça me fait penser." Souvent, pendant les pauses, je m'asseyais avec Leonard près de la fontaine et il s'exclamait: "Dis donc, c'est vraiment spécial." "C'est intéressant." "Ça va être quelque chose." "Je n'avais jamais procédé ainsi." On lui servait de public et de conseillers: Où cela le menait-il? À quoi devait-il s'attendre? Pouvions-nous le renseigner? Quant à Phil, il se contentait de dire: "C'est *cool*, ça va être intéressant. Il faut voir ce qui en sortira mais avec un peu de chance, ce sera bon." Leonard était lent et réfléchi, Phil fonçait et abattait le travail. Et pourtant, malgré ces différences ou peut-être même grâce à elles, ils se complétaient. Les rires éclataient sans arrêt. Un jour, Doc Pomus, le compositeur de blues ami de Spector, vint leur rendre visite et les compara à "deux ivrognes en train de tituber2".»

Parmi les papiers que Leonard transportait dans sa mallette se

trouvaient les paroles des chansons sur lesquelles il avait travaillé avec John Lissauer pour *Songs for Rebecca: Guerrero* et *Beauty Salon*, qui, avec des mélodies et des arrangements différents, allaient devenir *Iodine* et *Don't Go Home with Your Hard-On*. Leonard proposa aussi une chanson inachevée qu'il avait commencé à écrire pendant la tournée précédente: *Paper-Thin Hotel*. La chanson *Memories*, en revanche, fut écrite au piano chez Spector. Lors d'un concert à Tel Aviv en 1980, Leonard la présenta comme «une vulgaire chansonnette sur [ses] souvenirs d'adolescent les plus banals et insignifiants, écrite quelques années auparavant en compagnie d'un autre juif de Hollywood³». Cette chanson, où l'influence de Spector se fait sentir, évoque le temps du lycée et les obsessions sexuelles qui tourmentaient Leonard. Certains passages font allusion à ses tentatives infructueuses pour séduire Nico:

J'ai épinglé une Croix de Fer à mon revers
Je suis allé vers la fille la plus grande, la plus blonde
J'ai dit... Ne me laisseras-tu donc pas
Dévoiler ton corps?

*I pinned an Iron Cross to my lapel
I walked up to the tallest and the blondest girl
I said... 'Won't you let me see
Your naked body?*

En moins d'un mois, ils eurent terminé douze chansons. Ils enregistrèrent neuf de ces chansons pendant les sessions de janvier et février 1977, et une supplémentaire en juin. *I Guess It's Time*, une des chansons de *Songs for Rebecca*, fut écartée de la version définitive de l'album, mais les huit autres y figurent. Les enregistrements débutèrent à Hollywood dans le studio favori de Spector, le Gold Star, un petit studio mal éclairé et équipé d'amplis à lampes fournissant un son ample et riche et répandant une franche odeur de poussière brûlée dès qu'ils commençaient à chauffer. «Il y avait aussi la fameuse chambre d'écho, raconte Hal Blaine, une espèce de couloir cimenté qui faisait la longueur du studio et produisait un son étonnant. On a enregistré tellement de tubes avec Phil au Gold Star.» Blaine, le batteur, était le pilier d'un groupe disparate d'excellents musiciens

polyvalents qu'on appelait le Wrecking Crew (l'équipe de démolition). Spector leur trouvait tout le temps quelque chose à faire. «Pour nous, dit Blaine, la production de *Death of a Ladies' Man* était un travail comme un autre. Nous ne savions jamais ce que nous étions censés faire avant d'arriver sur place.»

Le 24 janvier 1977, Leonard se présenta au Gold Star pour la première séance d'enregistrement, vêtu d'un pantalon clair et d'un blazer bleu marine. D'après les souvenirs de David Kessel, «il était habillé comme s'il avait un rendez-vous galant sur la Riviera». En entrant dans le studio, Leonard fut stupéfait. La pièce était bondée de musiciens, d'instruments et de micros sur pied. On pouvait à peine bouger. Il compta quarante musiciens dont deux batteurs et autant de percussionnistes, une demi-douzaine de guitaristes, une section entière de cuivres, une poignée de choristes et toute une bande de claviéristes. «Il en est resté abasourdi, dit David Kessel. Il était plutôt déboussolé, genre: "Incroyable! C'est comme ça qu'il procède d'habitude? Qu'est-ce qui se passe ici? Quelqu'un peut m'expliquer?" Il n'avait jamais vu ça.» Spector, encore plus élégant que Leonard, costume noir hors de prix, chemise verte et bottines à talons cubains, lança depuis le micro de la régie: «Tous ceux qui n'ont rien à faire ici, dehors⁴.» Une bouteille de vin casher Manischewitz était posée à côté de l'écran de contrôle. Spector s'en versait dans des verres Titi et Grosminet et buvait à la paille.

Leonard reconnut un autre visage dans la pièce: Ronee Blakley, une chanteuse folk exubérante rencontrée à Montréal lors de la tournée *Rolling Thunder* de Dylan. Amie de Spector, elle était devenue célèbre en incarnant une *star* de country déséquilibrée dans *Nashville*, le film de Robert Altman. «Je n'étais pas sa petite amie, précise-t-elle, mais je traînais avec lui. Phil pouvait se montrer charmant et très doux.» Spector lui demanda de chanter en duo avec Leonard, d'abord *Iodine*, une chanson sur l'échec, la séparation et les chagrins d'amour, sur un superbe arrangement de Nino Tempo; puis le titre d'ouverture de l'album, *True Love Leaves No Tracks*, tiré d'un poème doux-amer de *The Spice-Box of Earth*, «As the Mist Leaves No Scar»; et enfin, *Memories*, un morceau burlesque dont les paroles désabusées font référence aux

angoisses des adolescents et dont le refrain semble destiné à être repris en chœur par une bande d'ivrognes.

C'était probablement la première fois que Leonard entendait parler de duos, mais il ne fit aucune objection. «Il était raffiné, il parlait d'une voix douce, et c'était un homme attentif et bienveillant, dit Blakley. Il n'était ni mesquin, ni tranchant, jamais il n'aurait dit: "Je suis intelligent, je suis doué pour le langage, je peux lancer des piques assassines."» Ils ne répétaient pas. Ils se contentaient de chanter les chansons d'un bout à l'autre une ou deux fois. Ronee Blakley devait inventer ses interventions. Elle se souvient que «ce n'était pas facile». Comme le fait remarquer Hal Blaine, les chansons de Leonard «étaient écrites par un poète et détonnaient un peu sur un album de rock'n'roll. Son univers était tout à fait différent». De plus, il n'aimait pas sa voix. «Il [la] trouvait réellement médiocre. C'est vraiment étonnant, elle est tellement sensible et vulnérable. Elle peut frémir à certains moments mais, en même temps, elle gronde avec des accents bibliques. C'est une voix avec laquelle les chœurs féminins s'accordent particulièrement bien.»

Le soleil se levait lorsque la première séance d'enregistrement se termina. Les Kessel vérifièrent que les bandes avaient été étiquetées correctement et veillèrent à ce que le chariot soit bien acheminé vers la voiture de Spector, qui les ramenait tous les soirs chez lui sous la protection de George, son garde du corps. «Ce n'était pas spécifique à l'album de Leonard, explique Dan Kessel. Phil emportait toujours les enregistrements chez lui. Les bandes ne sont jamais protégées avec la même rigueur dans les studios.» George était un ancien agent fédéral. Comme Spector, il portait un revolver dans un étui, à l'aisselle. «La différence, précise Dan Kessel, était que son arme était toujours chargée, contrairement à celle de Phil.» Leonard plaisantait en disant qu'il allait engager son propre garde du corps et se payer une fusillade sur Sunset Boulevard. Il demanda à Malka Marom, qui était venue le voir à Los Angeles, de l'accompagner au studio. Il lui raconta que Spector avait peur d'elle parce qu'il pensait qu'elle faisait partie de l'armée israélienne. Marom trouva l'atmosphère du studio «très effrayante, avec Phil assis près de ses bouteilles de Manischewitz, un

revolver toujours à portée de main». Elle demanda à Leonard: «Pourquoi enregistres-tu avec ce dingue?» «Parce que c'est le meilleur dans son genre.»

On avait confié le job de coursier à Harvey Kubernik. Spector et Marty Machat, qui venait souvent avec Avril, sa petite amie, l'envoyaient régulièrement chez le traiteur chercher des sandwiches au foie haché ou au bœuf salé. Il avait déjà été témoin du comportement de Spector en studio. En comparant les séances avec Leonard aux sessions précédentes, il trouvait qu'elles n'étaient «pas trop chaotiques». Mais pour Leonard, dit David Kessel, «c'était les montagnes russes».

La deuxième nuit, Bob Dylan fit une apparition tardive. «Il arriva par la porte de derrière, raconte David Kessel, une fille à chaque bras, et à la main, une bouteille de whisky qu'il buvait au goulot.» Allen Ginsberg le suivait de près avec son amant, le poète Peter Orlovsky. En les voyant, Spector bondit et les salua au micro. Il plaisanta en disant qu'il y avait tant de juifs dans la pièce qu'on se serait cru à une Bar Mitzvah. Le travail cessa et Spector descendit pour bavarder. Après avoir fait le plein d'embrassades et d'alcool, il mit tout le monde au travail, comme il avait l'habitude de le faire avec les visiteurs.

Leonard était en train d'enregistrer *Don't Go Home with Your Hard-On*, un réquisitoire braillard contre le bonheur conjugal. Dylan, qui était au milieu d'un divorce avec sa femme, Sara, n'eut aucune difficulté à se mettre dans l'ambiance. Ginsberg raconta par la suite que «Spector était dans tous ses états, donnant des ordres à tout le monde y compris à Dylan: "Viens par ici! Lâche-moi ce micro!" »⁵ «Il était très agité, se souvient Dan Kessel. Il faisait des allers et retours entre la régie et le studio, gesticulant dans tous les sens.» «On aurait dit qu'il dirigeait le Philharmonique, ajoute Blaine, ça durait des heures. Mais c'était ainsi qu'on travaillait avec Phil; il n'avait pas de mauvaises intentions, il était juste en quête de magie.»

La session tourna à la beuverie. À l'aube, lorsque la plupart des fêtards furent partis, Spector et Leonard écoutèrent la bande sur les grandes enceintes du studio, le volume à fond. «Ça, c'est du punk rock, bordel de merde», déclara Spector en sirotant son Manischewitz.

Leonard se versa un verre de tequila et dit: «À présent, tout le monde saura que derrière ce masque de Bouddha se cache un cœur d'adolescent6.»

La séance suivante se déroula dans les studios Whitney, équipés d'un matériel ultramoderne. L'immeuble récent, situé à Glendale dans un quartier plus calme, appartenait à l'Église de Jésus-Christ des saints des derniers jours. Frank Zappa et Captain Beefheart avaient enregistré dans ces studios. «Un soir, raconte Dan Kessel, Phil a monté le son à un niveau supersonique – Leonard se bouchait les oreilles – quand, soudain, l'une des deux énormes enceintes de *play-back* explosa, ébranlant les fenêtres à triple vitrage qui séparaient le studio de la régie. C'était le genre d'effets que le Mur du son pouvait provoquer.» Pendant qu'on réparait les dégâts, ils s'installèrent aux studios Devonshire Sound, dans la vallée de San Fernando.

Leonard ne peut pas dire à quel moment précis l'album lui échappa, mais il comprit que c'était arrivé. «Ça n'avait rien à voir avec je ne sais quelle sorte d'attitude hippie ou détachée, dit David Kessel, Leonard était très concentré, très digne, très professionnel, mais ça le faisait flipper.» Leonard parlera de cette expérience comme d'une calamité. Il n'en finissait pas de réécrire ses textes pendant que les douloureux efforts de Spector pour ajuster les instruments et le son l'obligeaient à attendre jusqu'à 2 ou 3 h du matin, parfois même jusqu'à 4 h pour commencer à chanter. Il était épuisé, au bord de l'effondrement. «C'était une période où je n'étais pas moi-même, j'étais incapable de résister à l'influence de Phil, et il a fini par prendre complètement le contrôle7.» À l'aube, après avoir regardé la voiture de Spector s'éloigner avec les enregistrements de la journée, Leonard regagnait une maison louée dans une ville étrangère pour y retrouver une famille sur le point de se briser.

«J'avais perdu la maîtrise de ma vie de famille, de mon travail, ça a été une période extrêmement difficile, dit Leonard. J'ai perdu les pédales et [Spector] encore bien plus.» Si les vieux démons de Leonard se manifestaient par «le repli sur soi et la tristesse», ceux de Spector se traduisaient par «la mégalomanie et la démence, son fétichisme pour les armes devenait absolument intolérable. Tout le monde était armé

jusqu'aux dents, ses amis, ses gardes du corps, ils étaient tous ivres ou drogués, il fallait se faufiler entre les balles et éviter de mordre un revolver en mangeant un hamburger. Il y avait des armes partout. Phil était incontrôlable». Une nuit, à 4 h du matin, alors que Leonard se préparait à chanter, Spector descendit de la régie. Il tenait une bouteille de Manischewitz dans une main et un revolver dans l'autre. Il l'entoura de son bras dans un geste de camaraderie. Puis, il enfonça le canon dans son cou, inclina la gâchette et dit: «Leonard, je t'aime.» «J'espère bien, Phil8.»

«Ceux qui disent que les balles jonchaient le plancher exagèrent», commente David Kessel. Il a probablement raison. Plus les médias s'emparent d'une anecdote, plus elle est ornementée et amplifiée. «Il n'y avait pas de balles sur le sol du studio, continue-t-il. Cohen doit plutôt parler de la maison de Phil. Beaucoup d'Américains possèdent des armes à feu chez eux, la Constitution le permet. L'entourage de Spector devait intriguer Leonard qui faisait souvent de l'esprit à nos dépens, mais je n'ai jamais eu l'impression que les armes à feu le mettaient mal à l'aise. Au contraire, avec sa réserve habituelle, il donnait l'impression de bien s'amuser au cours de toute la réalisation de l'album.»

Stan Ross, assistant ingénieur et copropriétaire du Gold Star, ne partage absolument pas ce point de vue: «Mon principal souvenir, c'est que Phil et Leonard étaient aussi insatisfaits l'un que l'autre, et à juste titre je pense9.» Devra Robitaille, l'assistante et, pendant longtemps, petite amie de Spector qui joue du synthétiseur sur l'album, le confirme. Elle a affirmé au biographe de Spector, Mick Brown, qu'ils étaient constamment en désaccord sur le plan artistique. L'atmosphère était tendue, très désagréable. Et imprévisible. Spector pouvait aussi bien se montrer d'excellente humeur que se conduire en fou furieux, en grande partie à cause de l'alcool. Il suffisait d'une remarque pour que son humeur bascule et qu'il disparaisse. Tout le monde était là, les esprits s'échauffaient et tout d'un coup il était 5 h du matin. «Nous étions épuisés. Parfois, il s'écroulait, ivre mort, Larry [Levine] et moi devions le ranimer. Il arrivait qu'il revienne à lui et que, dans un éclair de génie, il réussisse une prise formidable10.» Même Levine, le

fidèle ingénieur du son, ami de Spector, reconnaît que Phil n'était pas «au meilleur de sa forme» et que Leonard «aurait mérité mieux¹¹».

Le violoniste Bobby Bruce se retrouva, lui aussi, face à un revolver pendant un enregistrement. Il était tard et il jouait un solo sur *Fingerprints*, une chanson aux sonorités country à propos d'un homme qui perd son identité. Spector, aux dires de Dan Kessel, «voulait que Bobby recommence en y mettant une certaine intonation. "Fais-le comme ceci, Bobby. Non, plutôt comme cela"». Dans le studio, l'ambiance se gâtait et, pour détendre l'atmosphère, Bobby commença à singer des manières efféminées. «Mais bien sûr, Phillip, je suis tout à toi.» «Normalement, dit Dan Kessel, Phil aurait éclaté de rire, mais ce soir-là, il n'était pas d'humeur.» Il sortit son revolver. Levine essaya de calmer le jeu, mais Spector refusa de déposer son arme. L'ingénieur dut menacer de tout éteindre et de rentrer chez lui. «Il a fini par se rendre compte que je ne plaisantais pas et s'est calmé», dit Levine. «J'aimais Phil. Je sais qu'il n'était pas lui-même dans ces moments-là¹²» Bruce remit tranquillement son violon dans son étui, partit et ne revint pas.

Pour l'enregistrement de la chanson éponyme de l'album, Leonard arriva aux studios Whitney accompagné de son propre garde du corps: Roshi. Dan Kessel se souvient: «Le maître zen de Leonard était agréable et chaleureux. Il parlait doucement et portait la tenue traditionnelle des moines.» «C'était le genre d'homme que vous aimiez avoir auprès de vous, dit Ronee Blakley, drôle, bienveillant, discipliné et spécial. Leonard lui servait de chauffeur. C'était, j'espère que j'emploie le bon mot, une leçon d'humilité. Il apprenait à servir.» Leonard avait essayé de convaincre Ronee de passer du temps avec Roshi au mont Baldy. «Il m'a confié que c'était ce qui lui avait sauvé la vie.»

La séance commença comme d'habitude aux environs de 19 h 30 mais, à 3 h 30 le lendemain matin, ils n'avaient toujours pas joué entièrement *Death of a Ladies' Man*. Spector ne laissait pas les musiciens jouer plus de six mesures à la fois. À 4 h, Spector, debout près de la fenêtre, claqua dans ses mains et Leonard commença à chanter sa longue complainte sur le mariage, la castration et la

sensation de vide que laisse «une grande histoire d'amour qui touche à sa fin». Spector demanda à Dan Kessel de jouer sur le grand orgue tubulaire placé dans l'immense studio. Kessel n'avait jamais joué d'un tel instrument: «Je l'ai allumé, je me suis assis et j'ai commencé à faire des essais sur les registres jusqu'à atteindre un volume maximum.» Puis, continue Dan Kessel, Spector «a commencé à nous diriger à la manière d'un chef d'orchestre. Leonard s'est mis à chanter, transporté, pendant que quarante musiciens jouaient à l'unisson, parfaitement attentifs à la moindre intonation de sa voix. Sans la moindre feuille de route, sans aucune répétition, nous avons miraculeusement réussi notre atterrissage. À la fin, nous étions tous euphoriques, en particulier Leonard».

En juin, quatre mois après la dernière session au Whitney pendant laquelle ils avaient enregistré *Fingerprints* et *I Guess It's Time*, ils se retrouvèrent au Gold Star pour travailler sur *Paper-Thin Hotel*. Les thèmes chers au Cohen de cette période, séparation, adultère et renoncement, furent bien servis par les arrangements romantiques, les chœurs, le piano et la guitare hawaïenne. Et ce fut tout. Comme d'habitude, Spector emporta les bandes chez lui sous protection armée, puis il commença à travailler au mixage dans un endroit tenu secret.

Apparemment, personne n'avait dit à Leonard que l'album était terminé. Il était persuadé qu'il aurait l'occasion de reprendre les titres qu'il avait chantés au petit matin dans un état d'épuisement complet. Il n'en fut rien. Lorsqu'il écouta le *play-back* de l'album, il eut un mouvement de recul. Il entendait la voix d'un homme éreinté, assommé, quelqu'un qui avait perdu tous ses repères. «J'ai pensé que [Phil] avait amputé ce disque de son âme et j'ai envoyé un télégramme pour le lui faire savoir», révèle Leonard¹³. Il lui demanda de le laisser réenregistrer sa voix, mais Spector refusa. «Au dernier instant, dit-il, Phil n'a pas pu résister au besoin de m'anéantir. Je crois que dans ses ténèbres, il n'y avait pas de place pour d'autres ombres que la sienne¹⁴.»

Leonard a dit au *New York Times* que rien ne lui plaisait dans cet album. «À certains moments la musique est puissante, mais en règle

générale elle est trop forte, trop agressive. Les arrangements m'ont gêné. Je n'ai pas pu faire passer tout ce que je voulais dire dans mes chansons¹⁵.» Elles font pourtant partie des plus belles et des plus intenses de Leonard, elles parlent du grand amour désespéré, suffoquant, infidèle, tendre mais, le plus souvent, destructeur. Malgré tout, il serait difficile de prétendre que Spector n'a pas réussi à capturer sur *Death of a Ladies' Man* l'anéantissement dans lequel était plongé Leonard. C'était un homme brisé, perdu, il ne lui restait rien. Suzanne l'avait quitté et sa mère se mourait.

La leucémie de Masha avait beaucoup progressé. Le cœur lourd, Leonard faisait des allers et retours en avion entre Montréal et Los Angeles. Dans le même temps, il apportait les dernières corrections à son nouveau livre, *Death of a Lady's Man*. Marty Machat recruta son fils Steven, frais émoulu d'une école de droit, pour convaincre Warner Bros. de sortir l'album. Le directeur, Mo Ostin, ne voulait pas en entendre parler. Pas davantage, en réalité, que Columbia, la propre maison de disques de Leonard.

Pour Steven Machat, «ce disque est l'œuvre de deux ivrognes qui n'ont rien d'autre à raconter que plans de drague et coucheries. Pas très original. C'est l'album le plus révélateur de Leonard Cohen». Steven parvint à persuader un des directeurs de Warner Bros. et il arriva à conclure une entente. Il le fit pour son père. Il prit bien soin de faire savoir qu'il ne l'avait pas fait pour Leonard, qu'il ne portait pas dans son cœur. Il avait même probablement éprouvé une certaine satisfaction à s'opposer à la volonté de Leonard qui, avait-il appris, ne voulait pas que l'album voie le jour. Dans son livre *Gods, Gangsters and Honor*, Steven Machat rapporte ces paroles de Leonard: «Cet album ne vaut rien. Ton père a voulu se faire plaisir, c'est tout. J'aime Marty comme un frère, mais je ne veux plus jamais entendre parler de ce Spector. Il est l'être humain le plus abject que j'aie jamais rencontré.»

«Chez lui, Phil était un être délicieux, mis à part son usage immodéré du climatiseur et le fait qu'il refusait de vous laisser partir. Quand nous étions seuls, nous passions des moments vraiment agréables. Il est très attachant, c'est difficile de ne pas l'aimer. Ce n'était que lorsqu'il commençait à y avoir trop de monde autour de lui qu'il se mettait dans tous ses états et provoquait les incidents qui l'ont rendu célèbre.

— Qu'est-ce qui changeait quand vous étiez en studio?

— Il se mettait en mode wagnérien. Il y avait beaucoup d'armes et d'alcool dans le studio, cela créait une atmosphère dangereuse. Les revolvers traînaient un peu partout. Il aimait les armes. Moi aussi, mais en général, je ne les trimballe pas avec moi.

— Est-ce que des coups de feu éclataient?

— Non. Aucun coup de feu, mais c'est difficile d'ignorer un calibre .45 quand il traîne sur une console. Plus il y avait de personnes dans la pièce, plus Phil devenait incontrôlable. Je ne pouvais pas m'empêcher d'admirer ses extravagances. Mais ma vie personnelle était déglinguée, j'étais mal en point et je n'arrivais pas à gérer la situation.»

Death of a Ladies' Man sortit en novembre 1977. Le crédit «SONGS BY SPECTOR & COHEN», imprimé en lettres capitales de chaque côté de la pochette, est tout de même incongru. C'était bien le genre de Spector de se mettre en vedette sur l'album que Leonard considère comme «le plus autobiographique de [sa] carrière¹⁶». Le livret s'ouvre sur une photographie sépia prise à Los Angeles. On y voit Leonard assis entre Suzanne et l'une de ses amies. Il a le regard d'un cerf ébloui par les phares d'une voiture et il est difficile de déceler dans l'expression de son visage s'il est défoncé ou sonné. L'instant saisi par le flash est à l'opposé de celui fixé sur la seule autre pochette où figure une de ses compagnes: celle de *Songs from a Room*, où Marianne sourit timidement, vêtue d'un simple drap de bain, assise à la table de travail de Leonard dans la maison d'Hydra.

Les critiques ne semblaient pas trop savoir ce qu'ils pensaient de l'album, tellement différent de ce qu'on pouvait attendre de la part de Leonard Cohen. Les comptes rendus ne furent cependant pas si féroces. Aux États-Unis, en particulier, ils furent même assez positifs, surtout si on les compare à ceux des albums précédents. Ainsi, dans le *New York Times*, on peut lire: «C'est certainement le plus bizarre et le plus hétéroclite des albums pop jamais produits, mais petit à petit on finit par l'apprécier¹⁷.» Robert Hilburn du *Los Angeles Times* était convaincu que ce serait «l'album de l'année, réalisé avec un instinct sûr pour l'intensité et pour l'émotion à fleur de peau». Dans *Rolling Stone*, Paul Nelson écrit: «Je ne sais pas s'il est prodigieusement raté ou bien prodigieux et raté, je pencherais plutôt pour la deuxième

hypothèse», en ajoutant qu'en dépit de leurs dissemblances («l'extraverti le plus flamboyant de la terre, associé à l'introverti le plus fataliste au monde»), Spector et Cohen ont beaucoup d'affinités. Ils font partie «du cercle fermé des poètes solitaires» et sont cruellement conscients «du prix à payer pour la gloire et le désir¹⁸».

En Grande-Bretagne, l'hebdomadaire musical *Sounds* comparait l'album à *Desire* de Dylan, et la chanson-titre à *Imagine* de John Lennon et à *Hedda Gabler* de John Cale, mais il ajoutait: «Que les disciples purs et durs se rassurent: c'est bien du [Cohen], mais plus *grand public*¹⁹.» En fin de compte, l'album a résisté au temps. La plupart de ceux qui l'ont passionnément détesté pour sa grandiloquence déplacée ont fini par l'apprécier au fil des années. Si Leonard se montra moins réticent par la suite, il n'interprète que rarement ces chansons en concert, à l'exception de *Memories*. Cet album ne contribua pas à rendre Leonard populaire aux États-Unis; il n'entra pas dans le hit-parade américain. En revanche, il se classa au trente-cinquième rang en Grande-Bretagne, ce qui prouvait bien la fidélité de ses admirateurs outre-Atlantique.

Suzanne partie, Leonard quitta la maison de Brentwood pour rentrer à Montréal. Il désirait passer le plus de temps possible auprès de sa mère. Leonard allait la voir tous les jours à l'hôpital, restant assis à son chevet. Un jour, Mort Rosengarten l'accompagna, et ils introduisirent une bouteille en cachette pour pouvoir porter un toast en souvenir du bon vieux temps. Leonard téléphona à Suzanne pour lui faire part de l'état de Masha. «Son dernier appel me persuada de rentrer immédiatement», dit-elle. Elle prit l'avion pour Montréal avec les enfants. La mère de Leonard mourut en février 1978. Quelques jours avant sa mort, la maison de l'avenue Belmont avait été cambriolée; rien ne fut dérobé, sauf le pistolet du père de Leonard.

* * *

Vous me demandez comment j'écris. Je vais vous le dire. Je me défais de ma carapace. Je renonce à la pierre philosophale. J'enterre ma petite amie. Je me dépouille de ma personnalité pour pouvoir parler à la première personne sans que ma modestie n'en souffre. Et puis je

capitule. Je fais des courses pour ma mère. Je mange trop. Je reproche à mes proches de m'obliger à gaspiller mon talent. Puis tu viens me voir. La bonne nouvelle est pour moi.

(‘I BURY MY GIRLFRIEND’, *Death of a Lady’s Man*)

Death of a Lady’s Man, le nouveau livre de Leonard, parut à l’automne 1978, dédié «à la mémoire de [sa] mère, Masha Cohen». Si la différence de titre est à peine décelable, elle n’en est pas moins révélatrice: il se réfère ici à une femme en particulier. Au recto et au verso de la couverture, on retrouve la gravure du *coniunctio spirituum*, symbole de l’union des principes masculin et féminin, identique à celle qui illustrait la pochette de *New Skin for the Old Ceremony*. «J’avais envie de déstabiliser le public autant que je l’étais moi-même», indique Leonard²⁰. Les quatre-vingt-seize poèmes, en vers et en prose, avaient été composés pendant les dix années de son «mariage» avec Suzanne, dans des lieux aussi divers qu’Hydra, le mont Baldy, Montréal, le Tennessee et Los Angeles. Certains d’entre eux, retravaillés, provenaient du roman que Leonard n’avait pas voulu publier et qui avait souvent changé de titre au fil des ans, *The Woman Being Born* devenant *My Life in Art*, puis *Final Revision of My Life in Art*.

Death of a Lady’s Man est essentiellement centré sur l’histoire d’un mariage – dont les hauts et les bas sont résumés dans le poème et la chanson éponymes –, sur l’aptitude des époux à fermer et à rouvrir leurs plaies. Au-delà de l’union entre l’homme et la femme, le propos s’étend à la relation de l’homme avec Dieu et avec le monde, ainsi qu’aux liens de l’écrivain avec le verbe. Dans tous ces cas de figure, la marge entre la guerre et la paix, la victoire et la défaite n’est pas plus épaisse qu’une feuille de papier à cigarette. Leonard avait l’intention de publier le livre avant la sortie de l’album. En 1976, il avait soumis le manuscrit à son éditeur mais l’avait retiré à la dernière minute. Il voulait l’accompagner d’une série de notes qu’il écrirait après s’être «confronté au livre», disait-il, et l’avoir examiné page après page.

Les commentaires de Leonard sont imprimés sur la page de droite face à chacun des quatre-vingt-trois poèmes. Le dispositif donne à *Death of a Lady’s Man* l’apparence d’un livre de cours annoté d’antisèches sur *Death of a Ladies’ Man*, ou encore celle d’un Yi King

personnel. Ses annotations se présentent sous plusieurs formes. Certaines apparaissent comme des critiques sérieuses, amusantes, élogieuses, ironiques, instructives ou obscures. D'autres deviennent des poèmes en prose. À plusieurs reprises, les deux pages semblent ouvrir le débat entre notes et poèmes. Pour compliquer encore un peu ce dialogue, l'auteur délègue parfois certaines réflexions à l'un des personnages du poème. Tel un professeur qui donnerait un cours sur les écrits de Leonard Cohen, le narrateur explique parfois le sens de tel ou tel texte et cite en référence des ouvrages inédits comme *My Life in Art*, *Final Revision of My Life in Art* et *The Nashville Notebooks of 1969*, impossibles à consulter, bien entendu, pour le lecteur. Sa critique d'un poème également intitulé «My Life in Art» propose un principe bouddhiste: «Abolir l'ego et contempler l'absolu.» L'analyse de «Death To This Book» examine attentivement la colère et les violentes diatribes contenues dans le poème, pour affirmer: «Il deviendra évident que je suis le plus grand écrivain de mon époque et le seul homme vraiment intègre de la ville.» Le dernier poème, «Final Examination», ne comporte que cinq lignes:

J'ai bientôt 90 ans
Chaque personne que je connais meurt
sauf Leonard
On peut encore l'apercevoir
Empêtré dans son amour

*I am almost 90
Everyone I know has died off
except Leonard
He can still be seen
hobbling with his love*

Les commentaires de Leonard s'interrogent sur la pertinence d'une telle fin. Après avoir proposé plus de questions que de réponses, ils se terminent ainsi: «Vive le mariage entre les hommes et les femmes. Vive l'union des cœurs.»

Death of a Lady's Man est un livre remarquable, aussi étroitement structuré que *The Favourite Game* et aussi complexe, surprenant et ambigu que *Beautiful Losers*. Il invite à s'égarer dans un miroir, un

palais des glaces, fumées et reflets s'estompant les uns dans les autres, à l'image de la production de Spector. Ce n'est pas le livre le plus remarqué de Leonard, bien qu'il représente sa réalisation la plus aboutie, surtout si on le rapproche de l'album *Death of a Ladies' Man*. Leonard considérait son livre avec affection, il le trouvait «bon» et «drôle». «Il a été accueilli très froidement partout, il n'a eu droit à aucun respect. Presque personne n'en a parlé, dit-il, il a été balayé d'un revers de la main... Et voilà. Ce fut la fin de ce livre²¹.»

Un mois après la mort de Masha, Leonard retourna à Los Angeles avec Suzanne et les enfants. Suzanne n'avait jamais pu supporter le froid de Montréal. Ils louèrent une maison sur Hollywood Hills, puis, au printemps, Suzanne le quitta brusquement. «Le matin je l'aimais encore, et le soir, je lui ai dit au revoir, dit Suzanne. C'était comme la bombe dans le film *The Mouse that Roared* (La souris qui rugissait), nous avons été traumatisés tous les deux.» Bien qu'ils n'aient jamais été légalement mariés, ils divorcèrent en 1979. Steven Machat s'occupa de tout. «Je les ai reçus ensemble, ils m'ont dit ce qu'ils possédaient et ce dont ils avaient convenu, et j'ai rédigé un accord. D'après ce qu'on m'a dit, cet accord a été respecté à la lettre.»

^{af} NDT. Bernie Taupin: parolier connu pour sa longue collaboration avec Elton John.

Une sorte d'échange sacré

En novembre 1978, Leonard enregistra en studio à Montréal, sans musiciens et sans producteur. Ça lui faisait du bien d'être seul. Et en même temps, c'était affreux. Depuis dix ans, c'était le premier été qu'il passait sans Suzanne. Pendant qu'elle vivait dans la maison de Leonard à Hydra avec son amant, Leonard s'occupait d'Adam et de Lorca. Barbara Amiel était en train de l'interviewer pour le magazine *Maclean's* lorsque le téléphone sonna. Suzanne appelait du poste de police d'Hydra. À la suite d'une plainte des voisins à cause du vacarme, elle venait d'être arrêtée avec son petit ami pour possession de drogue. Les gravures sur bois tirées du *Kama-Sutra* qu'elle avait accrochées aux murs de la maison en l'absence du chef de famille bien-aimé avaient eu raison de la tolérance des habitants. Leonard expliqua à la journaliste qu'il avait pourtant prévenu Suzanne que la femme de ménage risquait de mal réagir. L'affaire fut classée sans suite, mais seulement au prix de plusieurs milliers de dollars. «En ce moment, ajouta-t-il, je travaille afin d'assumer mes responsabilités envers ma femme et mes enfants¹.»

Suzanne revint à Montréal pour récupérer les petits et partit s'installer à Roussillon, dans le Vaucluse. Leonard allait devoir négocier s'il voulait voir ses enfants. Et c'était le cas. Tous ses amis disent qu'en dépit des doutes qu'il avait pu avoir au départ, il prenait son rôle de père au sérieux et était très affecté par la séparation. Leonard avait refusé de partir en tournée pour la promotion de *Death of a Ladies' Man*: «Je ne me sens pas capable de défendre [cet album]².» Mis à part le fait que l'enregistrement avait été une expérience déstabilisante et exaspérante, il aurait fallu sérieusement «dé-Spectoriser» les chansons pour qu'il puisse les interpréter sur scène. Leonard avait besoin de temps pour organiser sa nouvelle vie de famille qui nécessitait de longs vols transatlantiques. Curieusement,

il s'installa à Los Angeles, ce qui l'éloignait encore plus de la France. Avec deux disciples de Roshi, il acheta une maison bon marché dans un quartier modeste. En voiture, le duplex était tout proche du centre Zen Cimarron. Leonard pouvait y méditer tous les matins avant de se rendre à la salle de gym. Ensuite, il revenait écrire dans la maison quasiment vide. Sa vie sans Suzanne et les enfants semblait plus structurée qu'avant.

Nancy Bacal, l'amie d'enfance de Leonard, vivait aussi à Los Angeles. Elle venait de perdre son fiancé, mort dans un accident de moto. Elle était encore ravagée par le chagrin lorsque Leonard sonna à sa porte. «J'arrivais à peine à respirer, [il] m'a regardée avec son doux sourire en coin et a dit calmement: "Bienvenue à la vie."» Il lui suggéra de l'accompagner au mont Baldy, de rencontrer Roshi: «C'est ce qu'il te faut. C'est parfait quand tout est fichu.» Il est évident que si Leonard se considérait comme un membre à part entière de cette communauté, c'était parce que Roshi et la forme austère du bouddhisme zen qu'il pratiquait avaient pris une place prépondérante dans sa vie. Lorsqu'il n'était pas au centre Zen de Los Angeles, il se trouvait au mont Baldy, l'«hôpital des cœurs brisés» comme il l'appelait, ou en train de conduire Roshi à travers les États-Unis vers des monastères de diverses confessions religieuses³.

Leonard collaborait à la rédaction d'un magazine bouddhiste, *Zero*, fondé un an plus tôt et ainsi nommé en raison de l'affection que portait Roshi aux termes mathématiques. Zéro, selon lui, représente le point où le plus et le moins aboutissent à Dieu, à la dissolution de l'ego et à l'amour véritable. Steve Sanfield avait été l'un des premiers rédacteurs de la revue. Chaque numéro contenait un éditorial de Roshi, des entretiens avec des artistes tels que Joni Mitchell et John Cage, des articles d'universitaires et des poèmes d'Allen Ginsberg, John Ashberry et Leonard Cohen, entre autres.

Tous ceux qui ont questionné Leonard au sujet de la religion ont reçu la même réponse. En dépit de sa pratique assidue du bouddhisme, il n'a jamais cessé d'être juif. «Ma religion est parfaitement valable.» Il ajoute que Roshi n'a jamais essayé de lui en imposer une autre⁴. Selon Jennifer Warnes, qui se trouvait chez

Leonard lorsque Bob Dylan révéla publiquement sa conversion au christianisme en 1979, «il en a été bouleversé. Il déambulait dans la maison en se tordant les mains et en se lamentant: “Je ne comprends pas. Je ne comprends vraiment pas. Pourquoi se tourne-t-il vers Jésus après tout ce temps? Jésus! Ça me dépasse!”».

Pendant l'été 1979, Leonard commença à travailler sur un nouvel album dont le titre provisoire était *The Smokey Life*. Échaudé par son expérience avec Phil Spector, il avait l'intention de le produire lui-même ou, du moins, de le coproduire. Il avait pensé à John Lissauer, mais ce dernier se trouvait à New York. Roshi étant à Los Angeles, Leonard n'avait aucune envie de s'éloigner. Joni Mitchell, restée proche de Leonard, suggéra Henry Lewy, son producteur. Leonard ayant malheureusement ignoré sa dernière mise en garde – à savoir qu'il ne pourrait pas s'entendre avec Phil Spector –, il accepta de rencontrer Lewy. Il apprécia immédiatement cet homme d'une cinquantaine d'années à la voix douce. Né en Allemagne, Lewy était encore adolescent lorsque la Seconde Guerre mondiale avait éclaté et que sa famille avait quitté le pays. Son expérience de professionnel de la radio et d'ingénieur du son le rendait bien plus apte à mettre les choses en œuvre sans pour autant avoir besoin d'imprimer sa marque à tout prix.

Leonard lui chanta les nouvelles chansons enregistrées à Montréal: *Misty Blue*, reprise d'une chanson country écrite dans les années 1960 par Bob Montgomery, et deux versions de *The Smokey Life*, l'une arrangée par Lissauer et l'autre par Spector sous le titre *I Guess It's Time*. Lewy, satisfait, proposa de réserver Kitchen Sync, dans l'est de Hollywood, pour réaliser quelques maquettes. C'était un petit studio d'enregistrement très prisé des groupes punk de Los Angeles. Harvey Kubernik y enregistrait *Voices of the Angels*, un disque de poèmes lus par des artistes punk. Il fut «surpris», dit-il, d'y rencontrer Leonard, «un type qui avait fréquenté les plus grands studios du monde. On était sur les terres de Bukowski, le seul endroit où une pute pouvait t'aborder en disant: “J'ai de la monnaie de cinquante”». Il lui demanda ce qu'il faisait là. Leonard répondit: «Mon ami Henry Lewy et moi sommes ici en repérage.»

Alors que le travail sur les arrangements se poursuivait, Lewy suggéra d'ajouter une basse. Il avait en vue Roscoe Beck, le jeune bassiste de Passenger, un groupe de jazz-rock basé à Austin. Ils étaient à Los Angeles parce que Joni Mitchell devait partir en tournée avec eux, mais le projet ne s'était pas concrétisé. Lewy appela Beck et réserva le studio pour une session d'enregistrement. Roscoe Beck raconte: «J'ai rencontré Leonard au studio. Je lui ai serré la main et nous nous sommes assis face à face pour enregistrer les deux chansons, *The Smokey Life* et *Misty Blue*, qu'il m'avait jouées à la guitare. Henry a appuyé sur la touche *record* et c'était bon. Leonard portait un costume gris foncé, une cravate et des bottes de cow-boy noires, il avait des manières courtoises et beaucoup de charisme. Ça m'a frappé. J'ai immédiatement senti que c'était le début de quelque chose.» Constatant le plaisir que manifestait Leonard, Lewy lui dit: «Il a tout un groupe, tu sais.» «Très bien. La prochaine fois, amène-les tous.»

Rebaptisé *Recent Songs*, le disque fut finalement enregistré aux studios A&M, l'ancienne propriété de Charlie Chaplin à Hollywood. Il n'y avait pas d'armes à feu, pas de gardes du corps, pas même d'alcool. Lewy avait «créé une atmosphère très accueillante où tout pouvait se passer simplement, déclara Leonard. Comme Bob Johnston, il faisait entièrement confiance au chanteur. Il savait laisser les choses se faire⁶». Joni Mitchell travaillait à l'autre bout du couloir sur son album *Mingus*, que Lewy produisait simultanément. Elle passait de temps en temps pendant les sessions de Leonard. C'était tout naturel. «Henry était d'humeur charmante, dit Beck. C'était un mot qu'il employait souvent. Quand on avait fini une prise, Henry prenait le micro et disait: "C'était tout simplement charmant." Je ne me souviens pas d'avoir jamais entendu un mot négatif de sa part.»

Après avoir enregistré les pistes avec Passenger – et *Our Lady of Solitude* avec Garth Hudson au clavier –, Leonard amena Jennifer Warnes en qualité de première choriste. Il engagea également John Bilezikjian et Raffi Hakopian pour des solos de oud et de violon sur *The Window*, *The Guests*, *The Traitor* et *The Gypsy's Wife*. Lewy étant à l'origine un ingénieur du son et non un musicien, il travaillait mieux

avec les artistes qui avaient leur propre vision. «La direction musicale était expressément mienne, dit Leonard. J'avais toujours eu envie d'associer des sonorités du Moyen-Orient ou d'Europe de l'Est aux agencements rythmiques d'un petit groupe de jazz ou de rock⁷.»

Sur la pochette de l'album, Leonard remercie sa mère de lui avoir rappelé «peu de temps avant sa mort quel genre de musique elle aimait». Quand il lui avait fait entendre *Death of a Ladies' Man*, elle lui avait demandé pourquoi il ne composait pas des chansons comme celles qu'ils chantaient à la maison, des mélodies sentimentales accompagnées de violons slaves. Leonard avait rencontré le violoniste John Bilezikjian grâce à une connaissance commune, Stuart Brotman [ag](#). Impressionné par ses improvisations à l'oud, Leonard lui demanda de changer d'instrument et engagea son compatriote et ami, l'Arménien Raffi Hakopian, pour jouer du violon.

Leonard eut l'idée soudaine d'inclure un orchestre de mariachis. Après les séances, ils allaient souvent prendre un burrito et une margarita à El Compadre, un restaurant mexicain sur Sunset Boulevard fréquenté par des musiciens de rock. Des groupes de mariachis venaient y jouer de bonne heure. Leonard demanda aux membres de l'un des groupes, qui visiblement n'avaient jamais entendu parler de lui, s'ils seraient prêts à venir jouer en studio. On entend les mariachis sur *Ballad of the Absent Mare*, une chanson inspirée par le cheval que Leonard avait acheté à Kid Marley dans le Tennessee et par la parabole des dix taureaux illustrant les étapes de l'illumination, enseignée par Roshi. Ils jouent aussi sur *Un Canadien errant*, une chanson populaire des années 1840 à propos d'un rebelle québécois banni de son foyer et chantant sa nostalgie. Interprétée en anglais par un juif canadien, errant en Californie de son propre chef, et accompagnée d'un groupe mexicain vivant à Los Angeles, la chanson enrichissait le thème de l'exil de nouvelles nuances. Malgré son prétendu manque de sentimentalité et de nostalgie, Leonard, orphelin et divorcé de fraîche date, semblait se languir de la vie de famille. Ce qu'il avait de plus proche en la matière, il le trouvait auprès de Roshi, qu'il cite dans les crédits de l'album: «Je dois des remerciements à Joshu Sasaki.»

Leonard rend également hommage à Robert Hershorn, son défunt ami, pour lui avoir fait connaître les poètes mystiques persans Attar et Rumi, «dont les images ont influencé plusieurs chansons, notamment *The Guests* et *The Window*», même si, dans *The Window*, la lance, les épines, les anges et les saints, la «Nouvelle Jérusalem rayonnante», les «enchevêtrements de la matière et de l'esprit» ou «le Verbe s'incarnant dans la chair» réfèrent plutôt à l'iconographie chrétienne [ah](#). Le symbole de la fenêtre joue un rôle important dans les textes de Leonard: source de lumière, poste d'observation, miroir, frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Leonard indique que cette chanson est «une sorte de prière pour rassembler les deux parties de l'âme8».

Recent Songs foisonne de festins, d'épines et de roses, de fumée et d'encens, de lumière et d'ombres, de rejets, d'abandons et de séparation. *The Gypsy's Wife* fait directement allusion au départ de Suzanne. La mélodie sensuelle se mêle à des paroles accusatrices d'inspiration biblique. Leonard dit que c'est l'une des chansons qu'il a écrites le plus rapidement. Après le départ de Suzanne, il s'était retrouvé à Los Angeles dans l'appartement d'une amie qui possédait une guitare. Il s'en était emparé alors qu'elle se préparait à sortir. «C'est précisément ce que je pensais: "*Where, where is my gypsy wife tonight?* " (Mais où, où est ma gitane, mon épouse, ce soir?) Cette chanson s'adresse à l'épouse partie vagabonder, mais c'est aussi une plainte sur les hommes et les femmes qui se perdent l'un l'autre9.» De la part d'un homme qui s'était qualifié «d'espèce de petit gitan» dans l'une de ses anciennes chansons et qui ne se privait pas de conquêtes féminines, l'annonce d'une sévérité apocalyptique pour quiconque oserait s'immiscer entre un homme et son épouse semble quelque peu exagérée10. Mais la douleur d'avoir perdu sa famille était encore vive.

Recent Songs contient trois pistes enregistrées pour *Songs for Rebecca: Came So Far for Beauty, The Traitor* et la jazzy *The Smokey Life*. La première crédite John Lissauer en tant que coauteur et coproducteur: «Elle est exactement telle que je l'avais enregistrée, avec John Miller à la basse et moi au piano. Rien n'a été retouché.» Le travail de Lissauer n'est pas reconnu pour les deux autres chansons, bien qu'il affirme

qu'elles ressemblent en tout point à ce que Leonard et lui avaient fait ensemble.

«J'ai été vraiment blessé par tout cela, dit Lissauer. Je faisais des dizaines d'autres albums et Leonard n'en vendait pas tellement, ce n'était donc pas une question d'argent. J'ai été déçu de la façon dont on m'a traité. J'ai toujours dit que ce n'était pas la faute de Leonard mais celle de Marty [Machet].» Il semble qu'il n'y ait pas d'autres morceaux provenant de *Rebecca: Misty Blue, The Faith* et *Billy Sunday*, une chanson inédite que Leonard a interprétée plusieurs fois pendant la tournée 1979-1980, furent écartées. *Do I Have to Dance All Night*, enregistrée en 1976 lors d'un concert à Paris, est sortie en Europe en 45 tours avec *The Butcher* sur la face B.

Recent Songs sortit en septembre 1979, deux ans après *Death of a Ladies' Man* – un délai moins long que ceux auxquels les fans de Leonard étaient accoutumés. Il était dédié à Irving Layton, «mon ami et source d'inspiration, maître sans pareil de la langue secrète». Un portrait de Leonard peint d'après une photo de son amie et maîtresse d'un soir, Hazel Field, couvre la totalité de la pochette. L'illustration lui donne l'air moins absent et plus proche de Dustin Hoffman que la photographie. Après la rage dissonante et la démesure de *Death of a Ladies' Man*, les sonorités essentiellement acoustiques de l'enregistrement, les arrangements élégants aux influences tziganes, le violon poignant, l'oud du Moyen-Orient furent accueillis par la critique comme un retour à son ancien style. Le *New York Times* le plaça parmi ses dix meilleurs albums de l'année. Dans *Rolling Stone* on put lire: «Il n'y a rien à jeter dans *Recent Songs*, tout est digne d'intérêt¹¹.» Larry Ratso Sloman, rédacteur au *High Times*, prédisait qu'il serait le plus gros succès de Cohen et qu'il serait disque «d'argent, si ce n'est d'or¹²».

Pourtant, comme John Lissauer l'avait pressenti, l'album se vendit mal. Malgré l'accueil chaleureux de la critique, les ventes stagnèrent aux États-Unis. Il n'intégra pas le hit-parade au Canada. Au Royaume-Uni, il ne dépassa pas le numéro 53. Même le très impopulaire *Death of a Ladies' Man* avait été mieux classé, en 35^e position. Le magazine *NME*, faisant écho aux critiques anglaises, généralement mitigées, le

décrivait comme «le disque de Cohen le plus abouti sur le plan musical», mais lui reprochait son ton «détaché, presque impersonnel» et ses paroles qui «tendaient vers une noirceur mièvre¹³». Leonard était, quant à lui, content de *Recent Songs*. «J'aime bien cet album, dira-t-il plus de vingt ans plus tard. Je crois que c'est celui que je préfère¹⁴.»

La tournée *Recent Songs* démarra en octobre 1979 en Suède avec une série de cinquante et un concerts avec le groupe Passenger: Roscoe Beck, Steve Meador, Bill Ginn, Mitch Watkins et Paul Ostermeyer ainsi que John Bilezikjian et Raffi Hakopian. «C'était un groupe de *musiques du monde* avant la lettre, dit Roscoe Beck. Leonard et moi avions conscience que ce groupe, pour l'époque, était unique.» Leonard était également accompagné de ses deux meilleures choristes, Jennifer Warnes, qui avait tourné avec lui en 1972, et une nouvelle venue, Sharon Robinson.

Sharon Robinson chantait et dansait à Las Vegas dans la revue d'Ann-Margret quand Jennifer Warnes, à la recherche d'une deuxième choriste, lui demanda si elle aimerait passer une audition pour la tournée européenne de Leonard Cohen. Sharon Robinson ne connaissait pas vraiment le travail de Leonard, mais le voyage en Europe la tentait. «Jennifer m'a d'abord reçue chez elle avant de me faire passer une audition devant Leonard, se souvient Sharon. Toute la bande était là. J'étais un peu nerveuse, mais Leonard, assis sur le canapé, dégageait une telle aura, une telle gentillesse que je me suis sentie tout à fait à l'aise.»

Pour aider Leonard à se sentir à l'aise, il y avait Roshi. Il voyageait avec eux en bus, vêtu de son costume traditionnel. Il lisait tranquillement à travers ses grandes lunettes carrées tandis que l'Europe défilait derrière les vitres. «Il assistait aux concerts en coulisse, se rappelle Roscoe Beck. C'était très curieux, sa présence était intense et quasi invisible à la fois. Peu de paroles étaient prononcées, et il semblait disparaître dans les murs de la loge. C'était un vrai maître zen!» C'est probablement en son honneur que Leonard changea les paroles de *Bird on the Wire: worm on a hook* (ver à l'hameçon) devint *a monk bending over a book* (un moine penché sur un livre).

Pendant les longs transferts en bus, Leonard et la bande chantaient en chœur *Ego Sum Pauper* (Je suis un pauvre), un chant monastique du XIV^e siècle, en latin. Dans le car, Leonard et Jennifer Warnes écrivirent *Song of Bernadette*, dédiée à la sainte. Parfois, pendant que les autres dormaient, John Bilezikjian allait jouer de l'oud ou du violon à l'arrière du bus, «tout doucement pour ne réveiller personne». Mais dès que tout le monde était debout, se rappelle-t-il, «on se mettait à chanter des chansons de Leonard. Elles devenaient nos hymnes. Nous avons trouvé une harmonisation vocale pour remplacer chaque instrument. Je crois que Leonard en était ému. Il affichait un grand sourire». Comme en 1972, un cinéaste faisait la route avec eux. Le Canadien Harry Rasky réalisait un documentaire pour la CBC. Le cercle s'agrandit encore lorsque Henry Lewy les retrouva au Royaume-Uni – une succession de onze concerts en douze jours – pour enregistrer les spectacles en vue d'un album *live*. Sur ces enregistrements, Leonard se montre moins imprévisible et bien plus enjoué que sur son précédent album en spectacle (*Live Songs*, 1973). Columbia décida cependant de ne pas commercialiser cet album – du moins, pas avant 2000, lorsqu'il apparut finalement dans les bacs sous le titre *Field Commander Cohen* [ai](#). La tournée se termina le 15 décembre 1979 à Brighton. Après deux mois de pause – dont Leonard passa deux semaines dans un monastère –, elle reprit avec succès dans les années 1980, en Australie.

Selon Jennifer Warnes, lorsque les membres du groupe rentrèrent chez eux, ils ne savaient plus que faire d'eux-mêmes. «[Il y eut] deux ou trois divorces dans la foulée parce qu'à mon avis, nos partenaires ne parvenaient pas à comprendre ce qui nous était arrivé. Nous avions profondément changé. Roscoe s'était mis à porter des costumes Armani. On était complètement perdus. Au téléphone, on se demandait: "Et maintenant, qu'est-ce qu'on va faire?" Nos cœurs s'étaient ouverts, nous étions transformés¹⁵.» À la fin de la tournée en Europe, Roscoe Beck et Jennifer Warnes étaient en couple. Comme les autres membres du groupe, ils n'auraient pas demandé mieux que de partir sillonner l'Amérique du Nord. «Mais nous n'avons pas pu susciter suffisamment d'intérêt», dit Beck. Toutefois, contre toute

attente, une interview de Leonard parut dans le magazine *People*.

Les lecteurs de *People* étaient habitués à lire des potins sur les *stars* ou sur la dernière clinique de désintoxication à la mode, et voilà qu'on leur parlait d'un auteur-compositeur qui n'arrivait pas à vendre ses disques aux États-Unis mais expliquait comment, grâce à la méditation et au travail manuel, il s'était remis de «brèves périodes d'effondrement» dans un monastère zen: «Quand je vais là-bas, c'est comme si je décapais la rouille en moi... Le reste du temps, je vis seul. Personne ne peut vivre avec moi. Je n'ai pratiquement pas de vie personnelle.» Ces déclarations étaient tellement étrangères au concept même du magazine que les journalistes allèrent interroger l'ancienne compagne de Leonard. Ils donnèrent la parole à Suzanne: «J'ai vraiment cru en Leonard. Il avait une bonne influence sur les gens, il les amenait vers la douceur. Mais je me suis vite sentie très seule – la poésie n'a pas suffi.» L'article se faisait l'écho de ses plaintes au sujet de la pension alimentaire. En réponse, Leonard dénonçait les habitudes dispendieuses de Suzanne et ajoutait: «Les billets d'avion qui me permettent d'aller n'importe où à tout moment représentent mon seul luxe. En dehors de ça, je n'ai besoin que d'une table, d'une chaise et d'un lit¹⁶.»

Le documentaire d'Harry Rasky, *Song of Leonard Cohen*, diffusé au Canada en 1980, présente une image bien plus digne. Le film commence par un plan de Leonard assis à la fenêtre, un espace hautement symbolique, dans son appartement de Montréal. L'ambiance monacale en tout point semblable à celle de la maison de Los Angeles, ou d'Hydra, contraste avec le domicile encombré de babioles et de livres où il vivait avec Suzanne et les enfants. Dans ce lieu, des murs blancs et nus, un plancher peint, une vieille table en bois, une petite baignoire sur pieds. Leonard est entouré de ses amis et fidèles connaissances. On peut notamment voir la silhouette élancée d'Hazel Field, qui habite l'appartement voisin, enjamber le balcon pour lui apporter une tasse de café et Irving Layton qui passe par là, accompagné d'une jeune femme blonde. Médusés, ils écoutent *The Window* que Leonard leur fait entendre sur une radiocassette.

«Dès que je l'ai vu, j'ai reconnu le génie de Leonard», déclare Irving

Layton, ajoutant: «[Ses chansons ont] la qualité dramatique des ballades écossaises ou anglaises des XII^e et XIII^e siècles. Elles sont empreintes de mystère, de fatalisme, de drames et de tristesse.» Quand Rasky lui demande s'il trouve les chansons de Leonard tristes ou joyeuses, il répond: «Les deux. J'aime particulièrement ce que j'appelle leur caractère maniacodépressif. Vous remarquerez que les chansons les plus révélatrices et les plus émouvantes commencent toujours sur une note de douleur, d'angoisse, de tristesse, pour ensuite, d'une façon ou d'une autre, aboutir à un état d'exaltation, d'euphorie, comme s'il s'était libéré de l'emprise du démon, de la mélancolie, de la souffrance¹⁷. Vous savez, les juifs ont toujours eu un penchant pour l'angoisse, la douleur et la solitude¹⁸.» Le Canadien errant confie à Rasky qu'il est «fatigué d'être constamment en déplacement» et qu'il aimerait «se poser quelque temps mais que, malheureusement, il y a toujours d'excellents prétextes pour aller et venir¹⁹».

Le 24 octobre 1980, Leonard retourna en Europe pour cinq semaines de concerts. Jennifer Warnes renonça à les accompagner, laissant Sharon Robinson devenir l'unique choriste. Leonard et Sharon avaient eu le temps de devenir amis. En Israël, alors que la tournée s'achevait, ils écrivirent *Summertime* ensemble. «Je n'avais pas encore de paroles pour la mélodie de Sharon, mais elle me plaisait beaucoup.» Il y avait un piano à queue dans le hall de leur hôtel à Tel Aviv. Sharon se mit à jouer et «Leonard commença immédiatement à travailler sur les paroles». Il n'enregistra pas la chanson née de cette première collaboration, mais elle fut interprétée plus tard par Diana Ross et Roberta Flack.

La tournée se termina par deux concerts à Tel Aviv. Sharon se rappelle que Leonard les emmena au bord de la mer Morte et leur fit visiter un kibboutz. Puis, quand ce fut terminé, il s'envola pour New York où il fit les préparatifs pour célébrer Hanoukka avec Adam et Lorca dans sa chambre de l'hôtel Algonquin. Il avait apporté les bougies et le livre de prières, ainsi qu'un carnet. Lorsque la fête fut finie, les enfants partis, il ouvrit la page où il avait commencé à écrire un hymne de renoncement bouleversant, magnifique, intitulé *If It Be Your Will*.

La tournée achevée, le rideau tomba et Leonard s'éclipsa par la sortie des artistes. Le moment semblait bien choisi pour quitter le monde de la musique. Les concerts avaient bien marché, mais l'album ne se vendait pas. Leonard pensait que le monde avait bien d'autres soucis et ne le réclamerait pas.

«Aviez-vous perdu tout intérêt pour votre travail, ou étiez-vous à bout de souffle?»

— Je ne sais pas, je suppose que cela révèle une certaine insécurité de ma part. Je pensais que j'avais perdu la main en quelque sorte. Avec le recul, je me rends compte que les artistes dont la carrière s'échelonne sur une longue durée font fréquemment la même constatation. Leurs œuvres les plus réussies sont souvent négligées ou raillées sur le moment. Comme tous ceux qui font coïncider leur travail avec l'estime qu'ils se portent, j'avais de la difficulté à accepter cette idée.

— Aviez-vous des projets?

— Mes enfants vivaient dans le sud de la France et je passais beaucoup de temps à leur rendre visite. Je travaillais sur Book of Mercy et sur le disque qui finirait par s'intituler Various Positions. À un moment, mon travail était si lent et si pénible, c'était une telle épreuve que je jetais presque tout ce que je faisais. Je pense donc qu'il est légitime de dire que ma vie et mon travail étaient en pleine déroute.»

Les quatre années suivantes sont soustraites à la vue du public. Si on avait cherché Leonard, on aurait pu le trouver au monastère du mont Baldy, à Montréal, à Hydra ou bien en France, dans une caravane garée au bout du chemin menant à la maison où Suzanne et les enfants vivaient. Leonard allait souvent en France.

Trente ans plus tard, Adam Cohen trouve «admirable la manière dont il a surmonté les difficultés et les conflits engendrés par le divorce pour maintenir le contact avec [ses enfants]20». Les relations entre Leonard et Suzanne restaient litigieuses, bien que, selon Suzanne, «tout compte fait – en passant par des hauts et des bas pendant des années –, on s'en sortait bien mieux que la plupart des gens que j'ai rencontrés ou dont j'ai entendu parler. Les mauvaises

langues aiment exagérer les moments difficiles, et les gens mal intentionnés soupçonnent toujours les meilleurs».

La maison de Bonnieux que Suzanne avait trouvée et que Leonard avait payée était une ferme du XVII^e siècle ayant appartenu à des moines. La campagne environnante était truffée de vieilles églises. Suzanne y emmenait parfois les enfants. «Je n'allais pas jusqu'à leur chuchoter des mots doux à propos de Jésus.» Elle était consciente que Leonard «aurait apprécié qu'ils soient éduqués dans la tradition juive», mais il n'y avait pas de synagogue dans la région, explique-t-elle. Plus tard, quand ils allèrent vivre à Manhattan, elle se pencha sur la question, mais le rabbin qu'elle rencontra alors ne facilita pas les choses. «J'ai laissé tomber. M'engager dans cette voie sans Leonard n'avait pas de sens.» Leonard prit en charge l'éducation juive de ses enfants. «Je leur ai raconté les histoires, dit-il, je leur ai dit les prières, je leur ai montré comment allumer les bougies, je leur ai appris la signification des fêtes importantes que je célébrais avec eux.»

De retour à Hydra, Leonard retrouva avec bonheur la natation, l'écriture et ses amis au bar du port. Il entendit Anthony Kingsmill parler d'un concerto sur lequel travaillait Terry Oldfield, un des jeunes expatriés de l'île. Après l'avoir écouté, il lui proposa de l'emmener à Athènes pour enregistrer. «C'est un type généreux, dit Oldfield. J'essayais de percer dans le monde de la musique, j'y travaillais sans relâche. Je crois qu'il s'identifiait à mes efforts, que cela le ramenait à ses premiers séjours sur l'île, quand il écrivait.» Leonard invita Oldfield chez lui. Il lui montra la pièce où il travaillait. «Une pièce au sous-sol, très sombre, un antre. Il jouait sur un petit synthé, un Casio qui marchait avec des piles. C'est là qu'il écrivait certains de ses meilleurs trucs. Il m'a dit: "Cette pièce m'a été très favorable."»

* * *

Au début de l'année 1982, Leonard reçut son ami Lewis Furey et sa femme Carole Laure à Hydra. Ils étaient accompagnés d'une photographe française amie du couple, Dominique Issermann. Furey avait fait paraître deux albums, mais comme Leonard, il était «loin d'être convaincu par l'industrie de la musique et la perspective de

nouveaux disques. J'étais plus intéressé par l'opéra comique, les spectacles musicaux qui racontaient une histoire». Une des raisons de sa visite était qu'il avait en tête une comédie musicale, un opéra rock. Il espérait que Leonard accepterait d'en écrire les paroles.

À cette époque, dit ce dernier, «je travaillais à titre expérimental sur la métrique et le rythme très complexe des sonnets de Spenser – juste pour améliorer ma propre technique». Dans un premier temps, lorsque Furey lui demanda s'il voulait bien collaborer à son projet, sa réponse fut: «Pas vraiment.» Furey sut se montrer persuasif, et quand la conversation s'orienta vers la réalisation d'un vidéodisque – un nouveau format vidéo de la taille d'un 33 tours –, Leonard fut intrigué. «Il me laissa une trame sommaire, dit-il, et j'ai écrit les paroles en guise d'exercice²¹.»

Furey se rappelle qu'au cours des quatre semaines suivantes, Leonard proposa «des paroles pour quatre ou cinq chansons, très techniques et toutes aussi parfaitement structurées que des sonnets». Furey commença à les mettre en musique. *Night Magic* était «une histoire d'inspiration faustienne dans laquelle le personnage de Méphistophélès se métamorphose en trois anges adolescents qui apparaissent à la fenêtre. Le prix à payer pour cette métamorphose est d'endurer la souffrance, la rédemption et le déclin». Leonard et Furey travaillèrent sur la comédie musicale pendant dix-huit mois, la plupart du temps à Paris où vivaient Furey et son épouse et où Suzanne avait l'intention de s'installer. À Hydra, Leonard avait amorcé une liaison avec la belle photographe Dominique Issermann, qui vivait également à Paris.

Pendant que Furey s'occupait du financement, Leonard travaillait sur un court-métrage musical pour la télévision de la CBC, *I Am a Hotel*, dont l'intrigue met en scène les clients d'un hôtel imaginaire. Dans le film, Leonard fait une apparition. Il interprète un résident de longue date qui fume une cigarette et regarde se dérouler l'histoire des différents personnages sur cinq de ses chansons – *The Guests*, le titre qui avait inspiré le projet, *Memories*, *The Gypsy's Wife*, *Chelsea Hotel #2* et *Suzanne* –, qui remplacent les dialogues. Il fut diffusé en 1983 et primé au Festival de la Rose d'Or de Montreux. Leonard alla voir ses

éditeurs, McClelland & Stewart, au sujet de son nouveau livre, d'abord intitulé *The Name*, puis *The Shield*, et enfin *Book of Mercy*.

Dennis Lee, qui venait d'être engagé pour diriger le département de poésie, avait écrit et publié en 1977 *Savage Fields: An Essay in Literature and Cosmology*. Il s'agissait d'une étude conjointe de *Beautiful Losers* de Leonard Cohen et de *The Collected Works of Billy the Kid* de Michael Ondaatje. «Pendant dix à douze mois, dit Lee, nous ne nous sommes pas quittés, Leonard et moi. Nous avons appris à nous connaître intimement en travaillant étroitement sur son nouveau livre.» Leonard le décrit «comme un livre de prière, une sorte d'échange sacré, un livre secret, destiné à des gens comme moi, qui pourraient s'en servir en temps utile²²». Il l'a écrit, dit-il, parce qu'il s'est retrouvé «incapable de parler de toute autre manière. J'avais l'impression d'avoir été bâillonné et réduit au silence depuis si longtemps, plusieurs années. Je pouvais à peine communiquer avec une autre personne, même pour les choses les plus simples. Et lorsque j'ai pu parler à nouveau, c'était seulement en ces termes, en m'adressant à la source de la miséricorde²³».

À l'acmé de la défaite je suis allé vers toi et tu m'as reçu avec une douceur dont je n'ai pas osé me souvenir. Cette nuit je reviens vers toi, souillé par les calculs et coincé dans la solitude de mon misérable domaine. Instaure ta loi en ce lieu fortifié.

In utter defeat I came to you and you received me with a sweetness I had not dared to remember. Tonight I come to you again, soiled by strategies and trapped in the loneliness of my tiny domain. Establish your law in this walled place.

(‘6.’, *Book of Mercy*)

«À certains égards, la prière avait toujours été présente dans son travail, dit Dennis Lee. Mais ici, il exprimait cela sans masques, sans ambiguïté. Il l'explorait bien plus profondément qu'il ne l'avait jamais fait jusqu'alors; il s'engageait en territoire inconnu, j'en étais tout à fait conscient.» Lee se souvient d'avoir vu un premier jet beaucoup «plus sommaire que la version qu'on peut lire aujourd'hui. Certains de ses meilleurs textes ont été rédigés plus tard. Nous étions au travail à Toronto quand il est parti soudainement passer un mois ou deux en

France. Il m'a expliqué qu'il avait du temps libre quand il n'était pas avec ses enfants et que, pendant qu'il était là-bas, il avait continué d'entendre ma voix lui dire: "Je pense qu'on peut aller plus loin." Il n'avait pas une attitude de *star* condescendante du genre: "Je suis Leonard Cohen, tu n'as pas à me faire de suggestions." C'était l'être le plus charmant et le plus civilisé, absolument déterminé à mener ce livre à bien, malgré tout ce qui se passait dans sa vie. Il passait ses soirées à parfaire le manuscrit, examinant toutes les possibilités. Ce qu'il a ramené m'a fait tomber à la renverse».

Lors du dernier séjour de Leonard à Toronto avant la publication du livre, ils eurent à discuter du titre. «Leonard craignait de paraître prétentieux ou coupable de religiosité, avec un titre qui pourrait susciter la défiance du lecteur avant même qu'il ne le lise. Mais en fin de compte, il se demanda seulement s'il fallait l'appeler *The Book of Mercy* ou simplement *Book of Mercy*. Nous avons décidé de supprimer le *The* pour que le livre n'ait pas l'air de prétendre à un caractère sacré au même titre que la Bible. C'était plus humble, il ne risquait pas de faire des promesses qu'il ne pourrait tenir.» (C'est peut-être aussi la raison pour laquelle Leonard préfère s'abstenir d'article défini dans les titres de ses albums et chansons.) Quand le travail sur *Book of Mercy* fut terminé, Leonard et Lee participèrent à la série télévisée *Fraggle Rock*, une émission destinée aux enfants et réalisée à Toronto par Jim Henson. Leonard avait envie de rencontrer le créateur des *Muppets*. Lee se rappelle l'immense plaisir de Leonard pendant le tournage de l'émission.

Le dixième livre de Leonard, *Book of Mercy*, fut publié en avril 1984. Sur la couverture figure un signe que Leonard appelle «l'emblème de l'Ordre du cœur unifié». Il est composé de deux cœurs entrelacés qui forment une étoile de David. Selon Leonard, «une version du yin et du yang, l'un des symboles qui englobent les polarités et tentent de concilier les contraires». Le livre est dédié à «mon maître». Ce que Leonard avait appris auprès de Roshî lui avait aussi apporté une compréhension plus profonde du Talmud, de la Torah, de la kabbale et du livre de prières juives. Il avait renoué avec ses études juives après s'être «démoli les genoux²⁴» et avoir été dans l'incapacité de

s'asseoir en lotus pour de longues séances de *zazen*, la méditation assise. «J'avais décidé de faire ce que je n'avais jamais fait, respecter consciencieusement le calendrier [juif], mettre les *tépillins* ^{aj} tous les jours et étudier le Talmud. *Book of Mercy* est le résultat de ces investigations²⁵.» Même s'il subsiste des références chrétiennes et bouddhistes, profanes aussi, dans le livre, Leonard l'a écrit «en faveur des traditions dont il avait hérité» et pour «exprimer [sa] gratitude d'avoir été exposé à cette tradition²⁶».

Le livre se compose de cinquante courts textes en prose numérotés, un pour chaque année de la vie de Leonard. Dans chacun d'eux, il invoque, confesse, prie et s'adresse à lui-même, à son ami, à son maître, à sa femme, mais surtout à Dieu, pour être libéré du mal et implorer la miséricorde. Les pièces sont écrites dans le rythme, la tonalité et la musique des psaumes, de «cette parole vibrante qu' [il] entendait à la synagogue, où chaque détail comptait...». Leonard en dit: «J'ai toujours eu l'impression que le monde se réalisait à travers les mots, par le Verbe selon notre tradition. J'ai toujours perçu une immense lumière dans les discours lourds de sens, j'ai essayé d'atteindre cela²⁷.» Quand on se retrouve «hors service», dit encore Leonard, le seul recours possible est de «se tourner vers la source de toute chose... La seule chose à faire, c'est prier²⁸».

Pour le *Globe and Mail* canadien, *Book of Mercy* incarne «une impressionnante victoire de l'esprit humain contre lui-même». La Canadian Authors' Association lui décerna son Prix de poésie. Le rabbin Mordecai Finley, que Leonard rencontra plus tard, se souvient d'avoir demandé à Leonard, en sortant un jour de la synagogue: «“Alors? Beaucoup de tes poèmes sont inspirés de la liturgie juive. Recherchais-tu sciemment ce type d'écriture?” Il m'a répondu: “La liturgie, c'est, je crois, ce que j'ai toujours écrit.” Il voulait dire quelque chose qui vient du cœur et qui, par sa récitation, vous emmène encore plus loin. Par son atmosphère liturgique et sa scansion, sa poésie dépasse l'intellect et se déverse en nous. Nous avons une tradition liturgique dans le judaïsme, de grands poètes juifs ont écrit de la poésie qui s'est ensuite retrouvée dans des livres de prières, sans qu'ils n'aient jamais eu l'intention d'en écrire. Je crois

que, de fait, Leonard Cohen est le plus grand liturgiste encore en vie. Je lis des poèmes de *Book of Mercy* à haute voix lors de cérémonies. *Book of Mercy* devrait prendre place parmi nos livres de prières.»

ag Comme par hasard, Brotman avait rejoint le groupe Kaleidoscope peu de temps après leur participation au premier album de Leonard.

ah Dans l'édition *Stranger Music*, le recueil de poèmes et de chansons de 1993, Leonard a changé les paroles de *The Window. New Jerusalem* est devenu «le code de la solitude brisé», moins confessionnel.

ai La photo originale de Leonard d'où était tirée l'illustration de *Recent Songs* a été utilisée sur le recto de la pochette.

aj NDT. Les *tephillins* ou *phylactères* sont des objets de culte propres au judaïsme rabbinique. Ils sont constitués de banderoles de cuir contenant des versets bibliques.

Un Alléluia à l'orgasme

Les psaumes étaient faits pour être chantés. Dès son retour à Los Angeles, Leonard appela Henry Lewy et ils se retrouvèrent en studio pour enregistrer *Book of Mercy*. Leonard lisait ses poèmes, accompagné par un quatuor à cordes. Ce disque ne sortit jamais. Leonard s'envola plutôt pour New York et il demanda à John Lissauer de produire un nouvel album dans l'esprit de *Book of Mercy*, dont le contenu serait toutefois différent.

Leonard a dit que pendant qu'il écrivait *Book of Mercy*, «il n'avait "pratiquement pas" pensé à son public¹». Il avait écrit ces prières pour lui et pour lui seul, il n'avait pas l'intention d'être «connu comme un auteur de prières²». Une fois le livre achevé, il n'avait plus d'argent: il remit donc le public au centre de ses préoccupations. Il vivait simplement, n'avait ni yacht, ni dépendance à la cocaïne, mais même s'il dépensait très peu pour lui, il avait des frais: Suzanne, les enfants, le monastère de Roshi, sans compter certains de ses amis qu'il aidait financièrement. La majorité de ses revenus provenait de ses chansons; or, il n'avait pas lancé de nouveau disque depuis cinq ans.

John Lissauer fut «quelque peu surpris» d'apprendre que Leonard voulait retravailler avec lui – une réaction compréhensible, si l'on se rappelle que Leonard l'avait laissé tomber en plein travail pour aller réécrire et enregistrer leurs chansons avec deux autres producteurs. Lissauer en avait été contrarié mais, au même titre que Ron Cornelius, qui pendant des années n'avait perçu aucun droit d'auteur pour *Chelsea Hotel # 2*, il en avait rejeté la responsabilité sur Marty Machat. «Ce sont des choses qui arrivent et qui vous apprennent à vous méfier des agents, particulièrement des plus vicieux. Leonard ne se faisait pas trop d'illusions, mais Marty s'était si bien occupé de lui qu'il avait pris le parti de fermer les yeux sur ses travers. Depuis, nous en avons ri, mais à ce moment-là, c'était un sujet tabou.» Lissauer ne fit donc

aucune allusion à *Songs for Rebecca*. «À quoi bon mettre Leonard mal à l'aise? Il aurait mis un terme au projet. Or, j'étais content qu'il fasse appel à moi.»

Dans sa chambre du Royalton, Leonard «arborait ce sourire de gamin irrésistible qui faisait craquer tout le monde. Il avait apporté un synthé ridicule, un Casio qu'il avait acheté dans une petite boutique de souvenirs sur Broadway, vous savez, ceux sur lesquels il suffit d'appuyer sur une touche pour déclencher une piste rythmique un peu moche. Leonard me chanta *Dance Me to the End of Love*». Puis il lui joua d'autres morceaux dont la composition était plus ou moins avancée. Un seul air à la guitare, tout le reste avec les couinements grotesques. Lissauer en déduisit que Leonard était «à court d'idées pour composer à la guitare. Ce synthé minable produisait des effets dont sa guitare était incapable et lui permettait d'aborder différemment la composition». Écrire était devenu une torture pour Leonard, et voilà qu'un petit clavier ringard à deux octaves lui fournissait une grande variété de nouveaux rythmes qu'il n'aurait jamais pu atteindre avec six cordes et, de son propre aveu, avec sa technique rudimentaire.

Cette fois-ci, Marty Machat ne vit aucun inconvénient à laisser Leonard et Lissauer travailler ensemble, à condition qu'ils dépensent le moins d'argent possible. Lissauer avait l'impression que Machat reprochait à Leonard de «jeter l'argent par les fenêtres et de rechigner à faire des tournées». Lissauer négocia des tarifs avantageux chez Quad Recording en réservant le studio pour quatre ou cinq jours d'affilée. Quad se trouvait à l'angle de Broadway et de la 49^e, treize étages au-dessus du Metropole, un club de *striptease* haut de gamme «avec un type dehors qui distribuait des prospectus sous une énorme boule disco». Lissauer réunit un petit groupe de musiciens: son ami Sid McGinnis, qui jouait de la guitare au *David Letterman Show*, Richard Crooks, un bassiste qui avait joué avec Dr. John, ainsi que Ron Getman et John Crowder, originaires de Tulsa, qui formeraient plus tard un groupe de country à succès, les Tractors. Lissauer se réserva le piano et le synclavier.

«Au lieu de se contenter de surimposer de nouvelles pistes sur la

voix et la guitare de Leonard, on a commencé par enregistrer comme s'il s'agissait d'un spectacle, explique Lissauer, et je crois que ça faisait un moment que Leonard n'avait pas travaillé de cette manière. J'avais acheté un des premiers synclaviers professionnels, un énorme engin avec ordinateurs et disquettes qui m'avait coûté environ 35 000\$. Le Casio de Leonard ne valait guère plus de 99\$, il n'avait ni sortie audio ni micro intégré, mais il n'y avait pas moyen de le convaincre d'y renoncer. On a tout essayé, même d'enregistrer avec une vraie batterie, mais il n'y avait rien à faire, il adorait le son du Casio. C'est vrai que ça avait un certain charme. Alors on a ajouté quelques trucs pour le faire passer, pour que ce soit moins gênant.»

Leonard avait «toujours été intéressé par les synthétiseurs», dit-il. «En réalité, pour mon premier disque, j'avais déjà approché des gens qui travaillaient avec des instruments électroniques. J'avais essayé de trouver un son, un bourdonnement pour l'inclure en arrière-plan de *The Stranger Song*. Je n'avais pas réussi à trouver ce que je cherchais, mais la technologie avait fait de tels progrès que, dorénavant, je pouvais me servir de mon petit jouet³.» Leonard inaugura son Casio dès l'intro de *Dance Me to the End of Love*, la chanson d'ouverture du nouvel album. Il avait eu l'idée de cette chanson en lisant un article qui évoquait un orchestre de déportés que les nazis avaient forcé à jouer pendant que leurs camarades étaient conduits vers les chambres à gaz. Curieusement, la chanson devint l'un des airs de prédilection dans les mariages ^{ak}, ce qui démontre le talent d'auteur-compositeur de Leonard dans le registre romantique.

Leonard intitula ce septième album *Various Positions*, un titre évocateur. Aucun rapport avec le *Kama-Sutra* cependant. Le but de ce disque était d'explorer «comment les choses se passent réellement, comment fonctionne la mécanique des sentiments, comment le cœur se révèle, ce qu'est l'amour», dit Leonard. «Je crois que les gens savent que le mental participe à l'amour. Ce n'est pas qu'une question de désir, il y a autre chose. L'amour vous protège de la solitude et la prière vous rapproche de l'essence des choses⁴.» Les chansons envisagent en effet plusieurs positions. Des personnages divers proposent des directions différentes: dans *Night Comes On*, sa mère le

renvoie au monde des vivants; dans *The Captain*, le commandant le renvoie sur le champ de bataille. Dans *Heart with No Companion*, on retrouve une mère sans enfant et un capitaine sans bateau. Dans *Hunter's Lullaby*, une femme blessée semble faire écho aux commentaires de Leonard dans *Death of a Lady's Man* à propos de l'épouse qu'il a quittée, la mère de ses enfants.

Hallelujah, quant à elle, adopte de multiples points de vue. Les paroles exposent les raisons qui amènent un homme à l'écriture (plaire aux femmes, voire à Dieu), ainsi que la composition de la musique (*«it goes like this, the fourth, the fifth...»*) Ça va comme ça: la quarte, la quinte), le pouvoir de la parole et du Verbe, le désir charnel et la guerre entre les sexes. C'est aussi une chanson sur «la soumission et l'affirmation solennelle». Comme l'a expliqué Leonard, «le monde est plein de conflits, de points de vue irréconciliables, mais à certains moments, il devient possible de transcender la dualité, d'harmoniser le chaos et de l'accepter. Dans n'importe quelle situation, aussi désespérée soit-elle, arrive un moment où vous ouvrez grand vos bras en disant: "Alléluia! Que son nom soit béni"»⁵.

Il fallut cinq ans à Leonard pour écrire cette chanson. En 1984, il avait montré au journaliste Larry «Ratso» Sloman la pile de carnets «remplis de strophes destinées à la chanson qui s'appelait encore *The Other Hallelujah*». Leonard n'en garda que huit. Après avoir mis un point final à la chanson, il conserva pourtant deux conclusions différentes. L'une est pessimiste:

Ça n'a rien à faire avec quelqu'un qui a vu la lumière
C'est un Alléluia froid et brisé

It's not somebody who's seen the light
It's a cold and it's a broken Hallelujah

L'autre est plus bravache, un peu à la manière de *My Way*:

Et même si tout s'est mal passé
Je me tiens devant le Seigneur du Chant
Sans rien d'autre à dire qu'Alléluia

Even though it all went wrong
I'll stand before the Lord of Song

Bob Dylan préférait la seconde version, celle qui figure sur l'album, même si en concert, Leonard chante plus souvent la première. Réunis dans un café lors d'un passage à Paris, Leonard et Dylan discutaient des paroles de leurs chansons quand Dylan lui montra *I and I*, qu'il venait de terminer. Leonard lui demanda combien de temps il avait mis à l'écrire. Dylan répondit: quinze minutes. Leonard lui fit lire *Hallelujah*. Admiratif, Dylan lui posa la même question. Trop embarrassé pour lui dire la vérité, Leonard minimisa: «Deux ans.» Sloman, ami et admirateur des deux chanteurs, remarque: «Je me suis toujours demandé qui était le meilleur auteur. Bob accomplit des prodiges grâce à son imagination, personne ne lui arrive à la cheville, ses paroles semblent venir de nulle part – “Je les ai écrites en quinze minutes dans un taxi” – et elles peuvent vous stupéfier. Pourtant, du point de vue de la structure et de la forme, Leonard reste incomparable.»

Hallelujah était la seule chanson que Leonard avait fait écouter à Lissauer sans utiliser son Casio. «Il m'en avait joué quelques strophes à la guitare sur un rythme 6/8, se souvient Lissauer, genre *chung-chiggie, chung, chung*, avec des accords qui ne ressemblaient à rien. J'ai commencé à travailler chez moi pour la rendre plus incisive. Au studio, je me suis installé au piano et je l'ai jouée pour lui en chantant haut et fort, façon gospel. Leonard a fait: “C'est fabuleux.” Et c'est cette version, très différente de l'original, que nous avons adoptée.»

Lissauer fit venir l'orchestre. «Je ne voulais pas la transformer en slow grandiloquent, j'ai donc demandé au batteur de laisser tomber les baguettes et de n'utiliser que les balais pour adoucir le son. J'avais envie qu'au début de la chanson, la voix résonne comme la voix de Dieu.» Ensuite Lissauer ajouta un chœur. «Pas un grand chœur de gospel, juste un groupe de personnes qui chanteraient *Hallelujah* dans une église, des gens ordinaires, pour lui donner un air de sincérité, éviter d'en faire une chanson du genre *We Are the World*.» Parmi ces chanteuses se trouvaient Erin Dickins, Crissie Faith, Merle Miller, Lani Groves (l'une des choristes de Stevie Wonder) et Anjani Thomas, chanteuse et pianiste de jazz qui travaillait avec Leonard pour la

première fois. La voix de Leonard résonnait comme dans une cathédrale. «[Il] avait insisté pour que j'utilise un effet de réverbération, précise Leanne Ungar. Leonard a toujours aimé ces résonances-là.» Il y en a beaucoup sur *Various Positions*, ils rendent sa voix encore plus caverneuse. Quand ils eurent fini d'enregistrer *Hallelujah*, Lissauer leur fit écouter la bande. «Tout le monde fut abasourdi: "C'est une chanson exceptionnelle. Un classique qui fera date."»

Dylan avait dit à Leonard qu'il trouvait que ses chansons commençaient à ressembler à des prières. C'est très certainement le cas de la dernière piste de l'album, *If It Be Your Will*. «J'ai ressenti le besoin de réécrire cette vieille prière», dit Leonard⁶. Il avait composé une version préliminaire en décembre 1980, juste après Hanoukka, alors que ses enfants venaient de repartir chez leur mère. C'est une chanson sur la résignation, sur l'abandon sans réserve à la volonté de l'autre: «Que je ne parle plus, que ma voix se taise» (*That I speak no more and my voice be still*); «Je chanterai pour toi, du côté brisé» (*I will sing to you from this broken hill*). Dans cette prière pour la réconciliation et l'unité, les derniers vers implorent: «Rapproche-nous de toi / Tiens-nous bien serrés / nous, ici, tous tes enfants» (*Draw us near / And bind us tight / All your children here*). Et, comme *Book of Mercy*, c'est une supplique pour être pardonné:

Que ta pitié se répande en enfer
Sur tous ces cœurs en flammes
Si c'est ta volonté
De nous faire du bien

*Let your mercy spill
On all these burning hearts in hell
If it be your will
To make us well*

C'est une chanson profondément émouvante, intime et fragile, portée par une voix devenue plus grave avec l'âge. Lissauer avait remarqué que la voix de Leonard avait baissé de quatre demi-tons depuis la dernière fois qu'ils avaient travaillé ensemble, cinq ans plus tôt. «Un merveilleux enregistrement, dit Lissauer. Jennifer Warnes

était venue l'accompagner. Une seule prise.» Leonard en était fier. En 1994, comme on lui demandait quelle chanson il aurait rêvé écrire, il répondit: *If It Be Your Will*. Et je l'ai écrite⁷»

Si l'on en croit Lissauer, l'album fut facile à enregistrer dans son ensemble. «Tout le monde était sobre, Leanne Ungar était très réglo; je prenais bien un peu de coke vers les 2 h du matin pour tenir le coup, je travaillais tellement que mon corps ne pouvait pas suivre, mais tout était sous contrôle.» L'enregistrement s'étala en longueur néanmoins, «environ sept mois, car parfois Leonard s'en allait». Quand il revenait, le travail reprenait pour deux ou trois chansons, puis il s'éloignait pour écrire. «Il manquait une ou deux chansons pour compléter l'album, il y travaillait pendant ses absences.»

Tout se passait bien en studio, mais dans sa chambre d'hôtel au Royalton, Leonard s'arrachait les cheveux. «Je me suis retrouvé en sous-vêtements, à quatre pattes sur la moquette, incapable d'aligner deux vers, conscient que je devais enregistrer de nouvelles chansons, que ce que j'avais écrit ne suffisait pas et que c'était au-dessus de mes forces⁸» Le problème venait du perfectionnisme de Leonard; ce n'était pas qu'il soit littéralement incapable d'écrire, mais il ne se sentait jamais satisfait de ce qu'il avait fait. «En plus de redémarrer une carrière, il me fallait retrouver mon assurance en tant qu'auteur-compositeur-interprète⁹» L'une des chansons abandonnées était intitulée *Nylon and Silk* pour la simple raison «qu'il jouait de la guitare avec des cordes en nylon, explique Lissauer, et que j'avais ajouté quelques sons veloutés au synthétiseur. Je ne crois pas que cette chanson ait jamais eu de paroles». Il y avait aussi une première version de *Anthem*, très différente de celle qui figure sur l'album *The Future*. En raison d'un problème technique, l'intro avait été accidentellement effacée par un technicien. «J'ai trouvé quelques astuces pour résoudre le problème, explique Leanne Ungar, mais Leonard y a décelé le signe que la chanson n'était pas prête à être enregistrée.»

Leonard et Lissauer furent aussi emballés l'un que l'autre lorsqu'ils écoutèrent le mixage final de l'album. Les sonorités modernes, les arrangements subtils, la fluidité de la production *hi-tech*, tout plaisait à

Leonard. «Il y a quelques passages inoubliables, dit Lissauer, en particulier *Hallelujah*, et *If It Be Your Will*. J'étais vraiment excité: "Cet album est exceptionnel, c'est l'ALBUM. Ce disque va enfin donner à Leonard la place qui lui revient aux É.-U."» Leonard et Marty Machat apportèrent la bande à Walter Yetnikoff, directeur du département de musique à Columbia. Ça ne lui plut pas. Il déclara: «Leonard, on sait que tu es génial, mais on n'est pas sûrs que tu sois bon.» Lorsque la décision fut prise de ne pas sortir le nouvel album aux États-Unis, personne ne se donna la peine de l'informer.

«Comment avez-vous appris que l'album ne sortirait pas aux États-Unis?

— En ouvrant par hasard le catalogue des nouveautés. J'ai cherché une photo de la pochette et comme je ne l'ai pas trouvée, j'ai pensé qu'il s'agissait d'une erreur de maquette. Ils n'ont pas eu besoin d'argumenter: de leur point de vue, le marché était trop limité pour justifier la mise en branle du processus de distribution.

— Qu'avez-vous éprouvé à ce moment-là, vous étiez-vous résigné à ne jamais avoir de succès aux É.-U.?

— Je pensais qu'ils faisaient erreur, que j'avais un public aux États-Unis et au Canada. S'ils avaient pris la peine de promouvoir l'album, ils auraient atteint ce public. Ce que je n'avais pas compris à l'époque mais que je comprends maintenant, c'est qu'ils préféraient tout simplement investir sur d'autres chanteurs. Je n'ai rien à redire à cela. Je n'ai pas perdu mon temps en regrets ou en rancune. J'ai préféré consacrer mon énergie à trouver un petit label qui sortirait l'album.»

«Quand Leonard m'a dit que Yetnikoff avait renoncé, dit Ratso Sloman, j'ai été tellement furieux que j'ai décidé de le harceler. J'allais à toutes les réceptions organisées par Columbia, comme celle donnée en l'honneur de Dylan, et je l'apostrophais: "N'avez-vous pas honte? Comment osez-vous ne pas sortir l'album de Leonard Cohen?"» En 1985, il déclara au magazine *Heavy Metal* que Columbia «avait jeté le nouvel album de Leonard à la poubelle sans hésiter. Mort-né aux É.-U., aurait pu dire The Boss [al](#). Pendant qu'il terminait l'enregistrement de son dernier 33 tours, Dylan m'a dit récemment: "Quelqu'un sortira l'album de Leonard ici. Ce n'est pas possible autrement."» Quant à John Lissauer, il fut complètement écoeuré. «Je savais à quel point cet

album était bon. Je me suis dit: "Bon. J'en ai par-dessus la tête de l'industrie du disque, ce sont des crétins." J'ai démissionné.» Il ne fut jamais payé pour son travail.

Various Positions s'inscrit comme une étape intermédiaire entre les ballades intemporelles à la guitare des premiers albums de Leonard et les compositions incontournables et plus grand public de musique électro qui ont suivi. La mélodie en mineur de *Dance Me to the End of Love* rappelle les musiques sentimentales et nostalgiques de la vieille Europe, tout en affichant une modernité dissonante grâce au modeste Casio. Par le passé, les paroles quasiment évangéliques de *If It Be Your Will* auraient été prononcées sobrement par la seule voix de Leonard. Ici, cette prière transcendante est chantée sereinement avec Jennifer Warnes, et *Hallelujah* est accompagné de chœurs et d'un synthétiseur.

L'album sortit en janvier 1985 dans le monde entier, sauf aux États-Unis. Exceptionnellement, il fut pratiquement ignoré par la presse musicale britannique. *NME* mentionna «la gaieté triste» qui saturait l'ensemble, «la bienséance modeste» des harmonies de Jennifer Warnes, et jugea «que le disque aurait été parfait pour une bande originale de film français, qu'il faisait penser à la période Brel de Scott Walker... Malgré l'ironie des connotations sexuelles du titre, les chansons n'ont rien d'autre à offrir que les exposés compliqués mais paisibles d'un cœur surmené¹⁰». Le magazine *Sounds* parla seulement du premier titre, *Dance Me to the End of Love*, de ses chœurs à la limite de la «copulation entre poésie et marketing», et lui prédit un grand succès¹¹. Il se trompait. Le disque ne se classa qu'au 52^e rang au Royaume-Uni, la pire place jamais occupée dans ce pays par un album de Leonard. À l'exception de la Norvège et de la Suède, *Various Positions* s'enlisa dans toute l'Europe. Au Canada, il se classa dans la moitié inférieure du top 100.

La longue tournée de soixante-dix-sept concerts consécutive à la sortie du disque commença le 31 janvier 1985 en Allemagne. Leonard avait eu cinquante ans quelques mois plus tôt. Il n'avait aucun désir de reprendre la route, mais il prépara néanmoins consciencieusement ses valises. John Lissauer ne pouvait pas l'accompagner, car sa nouvelle épouse attendait leur premier enfant. Il se chargea néanmoins de

monter le groupe: John Crowder, Ron Getman et Richard Crooks, qui avaient joué sur l'album, et Mitch Watkins, qui avait déjà tourné avec Leonard en 1979 et 1980. Il ne manquait qu'un claviériste et des choristes. «J'ai fait d'une pierre deux coups en recrutant Anjani», dit Lissauer.

Anjani Thomas, vingt-cinq ans, était originaire d'Hawaï où elle avait chanté et joué du piano dans un trio de Jazz. Lissauer fut l'un des premiers musiciens qu'elle rencontra après son arrivée à New York. Il l'avait engagée pour ajouter sa voix aux chœurs de *Hallelujah* après la fin des sessions d'enregistrement principales. Deux mois plus tard, il lui fit passer une audition pour la tournée. «Je me suis donc rendue au loft de John sur la 13^e Rue, raconte Anjani. Je suis arrivée avant Leonard. Lorsque John a ouvert la porte pour le laisser entrer, j'avais les yeux baissés. J'étais très timide à l'époque; je venais juste de quitter ma petite île et je ne savais rien sur lui, ni sur son travail, ni sur sa notoriété. D'abord, j'ai aperçu des chaussures noires. En relevant les yeux petit à petit, j'ai vu des pantalons noirs, une ceinture noire, une veste noire. J'étais ébahie. D'où je venais, les hommes étaient tous en chemise à fleurs et en shorts. Je n'avais jamais vu quelqu'un habillé de la sorte avec autant d'allure. Il a été très gentil, il m'a serré la main, il m'a écoutée chanter au piano et il a fait: "Parfait, maintenant que j'ai entendu ce que tu sais faire, le job est à toi."»

Pour la première fois, la tournée européenne comprenait quatre concerts en Pologne où, a priori, les musiciens occidentaux n'étaient pas particulièrement bien reçus. Ces spectacles avaient été ajoutés au dernier moment grâce à l'obstination d'un organisateur indépendant, fan de Leonard Cohen. Maciej Zembaty, comédien, écrivain et animateur de radio, avait été emprisonné en 1981 pour avoir organisé un festival reprenant des chansons interdites par le régime communiste. Il avait ainsi contribué à faire connaître Cohen en Pologne. Depuis le début des années 1970, il avait traduit et chanté plus de soixante chansons de Leonard. La version polonaise, écrite par Zembaty, de l'adaptation qu'avait faite Leonard du *Partisan* était devenue l'hymne officiel du mouvement Solidarnosc. Les places furent prises d'assaut – la première représentation fut retardée de deux

heures pour laisser à la police le temps de confisquer les faux billets à l'entrée –, et les fans étaient si excités qu'il fallut donner à Anjani un garde du corps, un homme qui avait été en charge de la protection du pape quelque temps auparavant.

Du fait de ses origines lituaniennes, Leonard fut secoué par son séjour en Pologne. Sur scène, il évoqua les «milliers de synagogues et de communautés juives qui avaient été anéanties en l'espace de quelques mois» pendant la guerre. Il apprit que Lech Walesa, le leader de Solidarnosc, désirait apparaître sur scène à ses côtés. Peut-être par égard pour l'organisateur qui s'était démené pour le faire venir, il refusa, à moins que son habituelle réticence à prendre parti dans les affaires politiques l'en ait dissuadé. Pendant le concert de Varsovie, il déclara: «Je ne sais pas de quel côté se situent les uns et les autres et cela ne m'intéresse pas vraiment. Il y a un moment où l'on doit transcender les différences et réaliser que les créatures que nous sommes appartiennent à une sphère supérieure. Cela ne veut pas dire que je ne vous souhaite pas de courage dans votre combat, mais rappelez-vous qu'il y a des hommes de bonne volonté des deux côtés. Certains se battent pour la liberté, d'autres pour la sécurité. En témoignage de ma foi inébranlable dans la fraternité, je vais chanter pour vous: *If It Be Your Will*.»

Anjani était la seule choriste féminine de la tournée (John Crowder, Ron Getman et Mitch Watkins chantaient aussi les harmonies), elle était aussi la plus jeune du groupe. Si rien de tout cela n'était nouveau pour elle, en revanche, elle n'avait pas l'habitude de participer à des tournées de cette envergure. «Il m'arrivait de rencontrer Leonard au sauna, nous discussions de spiritualité. Ça me réconfortait. Je me sentais soutenue par la possibilité d'établir une relation avec une âme sœur.» Anjani avait commencé à pratiquer la méditation quand elle avait seize ans, après que quelques-uns de ses amis étaient morts d'overdose: «J'ai compris que si je continuais à vivre dans le milieu musical et à prendre de la drogue, ça pourrait m'arriver aussi. Je devais suivre une voie complètement différente, c'est pourquoi je me suis tournée vers la spiritualité. J'étais jeune, je croyais qu'il suffisait de passer suffisamment de temps à méditer pour connaître

l'illumination. Mais ça ne s'est pas passé ainsi et, d'une certaine manière, ça m'a gâché la vie. Je voyais bien que Leonard se débattait aussi avec ce problème, comme la plupart des gens qui s'embarquent sur ce chemin.»

Avant le départ, Leonard avait dit à Ratso Sloman: «Écoute, personne ne va dans un centre Zen pour s'assurer qu'il est en bonne santé. Tu y vas parce que tu doutes, parce que tu veux comprendre comment élever ton esprit. Tu restes assis sans bouger pendant une semaine, jusqu'au moment où ton esprit te fatigue et t'ennuie tellement qu'avec un peu de chance, tu le lâches un instant. Dès que ton esprit est au repos, les Mystères se révèlent. C'est pas sorcier.» Leonard avait aussi confié à Sloman que, pour la première fois de sa vie, il devait travailler pour subvenir aux besoins de ses enfants, mais que c'était la seule raison qui lui permettait de tenir. «En dehors de ça, c'est dur. Très dur.»

Le 24 mars, à la fin de la tournée en Europe, ils s'envolèrent pour une série de concerts programmés sur la côte est des États-Unis. À Boston, à une distance confortable de la Pologne, il dédia *The Partisan* au mouvement Solidarnosc. Au Canada, Leonard apprit que la comédie musicale dont il avait écrit le scénario avec Lewis Furey avait remporté le prix Génie de l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision pour la meilleure chanson originale, *Angel Eyes* [am](#). La tournée se prolongea en Australie, avant de revenir à San Francisco et Los Angeles. Ils repartirent ensuite pour quinze représentations supplémentaires en Europe, avant le concert final à Jérusalem.

Leonard ne rentra à Los Angeles qu'au milieu de l'été 1985. Dans son petit duplex à peine meublé, il ouvrit une bouteille de vin et réchauffa un plateau-repas.

* * *

Various Positions sortit finalement aux États-Unis sous le minuscule label indépendant Passport. Il passa inaperçu. Mais les voies du Seigneur sont impénétrables, et elles le furent plus que jamais en ce qui concerne l'histoire étonnante de *Hallelujah*. John Lissauer avait suggéré à la maison de disques de la sortir en *single*. «Je pensais que ce

serait le clou de ma carrière. Mais ils ont rétorqué: “C’est quoi cette chanson? Nous ne savons même pas ce qu’elle veut dire.” “Eh bien, c’est une sorte d’hymne.” “Ça ne marchera jamais.”» Vingt-cinq ans après sa première apparition sur *Various Positions*, la chanson *Hallelujah* deviendrait pourtant, selon le magazine *Maclean’s*, «ce qui se rapprochait le plus d’un texte sacré dans la musique pop».

D’innombrables essais, articles et même un documentaire d’une heure de la BBC ont été consacrés à cette chanson. Plus de 300 artistes de tous genres et de tous pays l’ont reprise en adoptant l’une ou l’autre conclusion. Pour sa propre version, John Cale n’hésita pas à demander à Leonard de lui confier toutes les strophes qu’il avait laissées de côté; Leonard lui en envoya quinze. Dans le *Sunday Times*, Bryan Appleyard écrivit: «Par la suite, ici et là, les paroles ont été tellement remaniées que la chanson est devenue protéiforme, un assortiment de variantes plutôt qu’un texte figé.» «Deux interprétations principales se dégagent: l’une est réconfortante bien que mélancolique, l’autre devient un commentaire glacial et amer sur la futilité des relations entre les êtres humains¹².» Il passait sous silence une troisième catégorie, proche de la première, que Jeff Buckley présenta sur scène comme «un Alléluia à l’orgasme». Quoi qu’il en soit, Appleyard avait raison: *Hallelujah* est devenu l’hymne universel, œcuménique et laïque du nouveau millénaire. Comme l’a fait remarquer k. d. lang: le texte «est tellement riche, tellement dense que la chanson se prête à toutes les projections¹³». Comme la plupart des chansons de Leonard, la mélodie est assez riche pour s’adapter à tous ceux qui ont envie de l’interpréter.

Parmi les artistes qui ont repris cette chanson, on trouve notamment Bob Dylan, Neil Diamond, Willie Nelson, Bono, le grand maître hawaïen du ukulélé Jake Shimabukuro et l’ensemble a cappella Conspiracy of Beards de San Francisco. On peut entendre la version de Rufus Wainwright dans le film d’animation *Shrek* [an](#). Justin Timberlake et Matt Morris l’ont chantée sur l’album de soutien à Haïti, *Hope For Haiti*. L’inoubliable version enregistrée par Jeff Buckley en 1994 sur l’album *Grace* fut utilisée par un grand nombre de séries télévisées comme *ER*, *Scrubs*, *The OC*, *The West Wing* et *Ugly Betty*. *Hallelujah* fut

l'une des chansons de prédilection des finalistes de l'émission *American Idol* et du juré Simon Cowell. Ainsi, elle fut interprétée en finale de l'émission de télé britannique *X Factor* [ao](#) par la jeune gagnante Alexandra Burke. Sa version gospel est l'une des pièces les plus téléchargées de l'histoire d'Internet, en Europe.

Lorsque l'*Hallelujah* de Burke devint numéro 1 au hit-parade britannique à la fin de l'année 2008, les fans de Jeff Buckley ripostèrent en propulsant leur version préférée à la première place, reléguant celle de Burke en deuxième position. Dans la foulée, la version originale de Leonard grimpa à la trente-sixième place: une triade d'*Hallelujah* dans le même palmarès! L'interprétation de Leonard refit surface l'année suivante comme trame sonore d'une scène érotique entre deux superhéros dans le film *The Watchmen*. Cela a dû faire sourire la plupart de ceux qui connaissent la chanson. Un journaliste exaspéré réclama un moratoire sur l'utilisation de la chanson *Hallelujah* dans les films et à la télévision. «Je partage assez cet avis, déclara Leonard à la télévision de la CBC. Je pense que c'est une bonne chanson, mais trop de gens la chantent.» En se rappelant que sa maison de disques américaine avait refusé de sortir l'album à l'époque, il ne put s'empêcher d'ajouter: «J'éprouve un doux sentiment de revanche. Ils avaient jugé qu'elle n'était pas assez bonne¹⁴.»

* * *

Jennifer Warnes avait signé un contrat solo avec Arista Records. Elle s'engagea dans des discussions avec Clive Davis, directeur de Columbia à l'époque où Leonard avait été engagé par John Hammond et qui était maintenant directeur d'Arista, au sujet d'un album qu'elle voulait enregistrer. Depuis la tournée de 1979, elle vivait avec Roscoe Beck. Ensemble, ils voulaient produire un album sur lequel elle interpréterait des chansons de Leonard Cohen. «J'ai imaginé cet album bien avant qu'il ne devienne une réalité, se souvient Beck. Pendant la tournée, chaque fois que j'entendais Leonard et Jennifer chanter *Joan of Arc* en duo, je la voyais l'interprétant en solo.» Clive Davis, qui semblait partager les mêmes réserves que son successeur à la tête de Columbia, Walter Yetnikoff, concernant les chances de succès des

chansons de Leonard aux États-Unis, refusa le projet. Jennifer Warnes restait convaincue qu'«il fallait faire ce disque», non seulement pour elle, mais pour Leonard. «Depuis des années, il recevait des critiques mitigées, il se sentait découragé¹⁵.» Warnes, après ses duos avec Joe Cocker (*Up Where We Belong*) et Bill Medley (*[I've Had] The Time of My Life*), jouissait d'un succès considérable. «Nous aurions tout donné pour produire cet album», affirme Beck. En définitive, ils trouvèrent un petit label indépendant qui accepta de le sortir et ils se mirent au travail.

Quarante musiciens environ participèrent à cet album intitulé *Famous Blue Raincoat*. Parmi eux, David Lindley, qui avait joué sur le premier album de Leonard, Sharon Robinson, qui avait chanté avec Warnes pendant la tournée de 1979, le guitariste Stevie Ray Vaughan, le chanteur et compositeur de R & B Bobby King, et Van Dyke Parks, arrangeur, compositeur et claviériste. Beck appelait Leonard régulièrement pour le tenir au courant des progrès de l'enregistrement. Il lui annonça qu'ils avaient enregistré une version de *Song of Bernadette*, que Leonard avait coécrite avec Warnes, et lui demanda s'il voulait bien leur faire écouter ses nouvelles chansons. «Il m'a joué au téléphone *First We Take Manhattan* sur laquelle il était en train de travailler. Je l'ai enregistrée et on a réalisé notre propre version avec des arrangements plus *bluesy*. Dès que je l'ai entendue, j'ai su qu'il fallait que Stevie Ray Vaughan vienne jouer avec nous.» Beck avait connu le célèbre guitariste de blues à Austin du temps de Passenger: «Stevie et moi étions amis depuis l'âge de vingt ans, nous avions l'habitude de jouer à tour de rôle dans nos groupes respectifs. Il se trouvait à Los Angeles pour les Grammy Awards, je l'ai quasiment harcelé pour qu'il vienne jouer la chanson.» Beck invita Leonard et Jennifer à se joindre à lui pour aller l'entendre au Greek Theatre. «Ils ne l'avaient jamais vu sur scène. Jennifer a été époustouflée, Leonard aussi. Je me souviens bien de son commentaire: "Eh bien, voilà ce que j'essaie de demander à mes guitaristes depuis des années: faire parler leur guitare."»

Beck passa l'enregistrement à Leonard, qui écouta en silence. Il fut impressionné et commença à s'intéresser de plus près à leur travail. Il

chanta *Joan of Arc* en duo avec Warnes. Il lui donna également une autre de ses nouvelles chansons inédites, *Ain't No Cure for Love*, dont le titre lui avait été inspiré par la lecture d'un article consacré à la crise du sida, qui déferlait sur Los Angeles à l'époque.

Famous Blue Raincoat sortit en 1987. Des neuf chansons de l'album [ap](#), quelques-unes avaient déjà été reprises par Judy Collins, comme *Bird on the Wire*, *Joan of Arc*, *Famous Blue Raincoat*. Warnes, comme Collins autrefois, interprétait des chansons de Leonard avant que lui-même ne les ait enregistrées. Dans une certaine mesure, le disque était une forme d'hommage, mais même si les chansons avaient toutes le même auteur, il s'agissait en réalité d'une création. En l'absence du timbre caractéristique de Leonard et des réserves qu'il inspirait à un certain public, la voix impeccable de Jennifer mettait en valeur le lyrisme des paroles qu'elle rendait plus douces, plus mélodieuses et, grâce au travail d'arrangement de Roscoe Beck, plus contemporaines. «Elle transforme la grappa en Chardonnay, conclut le *Saturday Night*, l'éllixir idéal pour le public des années quatre-vingt¹⁶.»

Aux États-Unis, l'album de Warnes se vendit à 750 000 exemplaires. Il devint disque d'or au Canada et généra un *single*, *Ain't No Cure for Love*, qui figura aux palmarès de musique pop et de musique country. Sur la pochette intérieure du disque, Leonard avait dessiné une main – la sienne – tendant un flambeau à Warnes, accompagnée de la légende «Jenny chante Lenny», qui témoignait de sa joie et de sa gratitude. Il avait enfin réussi à occulter sa voix en confiant ses chansons à une femme.

Pendant ce temps, Leonard travaillait sur son prochain album. Une fois de plus il trouvait le processus lent et douloureux. Comme il se plaignait auprès de Roshi en buvant un verre de brandy, en quête d'un conseil, ce dernier lui lança: «Contemple la lune, ouvre la bouche, et chante.» Alors Leonard chanta. Au point que l'enregistrement s'étala sur une période d'un an et demi et qu'il accumula d'énormes factures de studios dans trois pays différents, au gré de ses allers et retours entre Paris, Montréal et Los Angeles, laissant dans son sillage les traces de paroles abandonnées. Il eut l'occasion de constater que ses anciennes chansons continuaient à vivre sans lui. Nick Cave avait

repris *Avalanche* avec les Bad Seeds. Les enfants de Leonard lui disaient qu'il était devenu une légende parmi les jeunes musiciens. Ian McCulloch et Suzanne Vega chantaient ses louanges par médias interposés, et le groupe britannique Sisters of Mercy, qui avait emprunté son nom à sa chanson, avait surnommé sa batterie *Doktor Avalanche*. Une comédie musicale, *Sincerely, L. Cohen*, se montait à New York à partir de ses textes. Son titre reprenait les derniers mots de *Famous Blue Raincoat*.

Il ne cessait d'être intrigué par la réapparition de cette chanson qui lui avait toujours posé des problèmes. «Je [n'en] avais jamais été satisfait, je n'avais jamais réussi à choper les paroles, ce n'était pas clair¹⁷.» Sa mère en avait aimé la mélodie. «Je me rappelle l'avoir jouée pour elle alors qu'elle faisait la cuisine, elle avait levé les yeux et dit: "Cet air est joli."¹⁸» La chanson avait bien tenu le coup, comme le vieil imperméable Burberry qui l'avait inspirée. Il lui semblait qu'une éternité s'était écoulée depuis qu'il l'avait acheté, vingt-huit ans plus tôt, à l'époque où il écrivait son premier roman dans la pension glaciale de Hampstead. Une jeune fille qu'il cherchait à séduire durant ce premier hiver à Londres avait dit qu'il avait l'air d'une araignée quand il le portait. Il continuait à penser que c'était peut-être ce qui expliquait qu'elle avait refusé d'aller en Grèce avec lui. «Il a eu beaucoup plus de panache après que j'en ai ôté la doublure, écrit-il sur les notes de *Greatest Hits* (1975), et il est devenu absolument parfait lorsque des morceaux de cuir sont venus renforcer les coudes élimés. En ce temps-là, je savais m'habiller. C'est clair.» Le pardessus avait fini par être volé dans le loft de Marianne lorsqu'il enregistrerait son premier album à New York. «Je ne le portais plus beaucoup vers la fin.»

En septembre 1986, alors qu'il était à Paris pour voir Dominique Issermann, Leonard enregistra *Take This Waltz*. Avec l'aide d'une amie costaricaine hispanophone, il avait adapté les paroles d'un poème de Federico García Lorca. La chanson figure dans l'album hommage réalisé à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du poète, *Poetas en Nueva York*. Elle lui avait demandé beaucoup de travail, cent cinquante heures d'après Leonard. Bien au-delà d'une simple

traduction, il s'agissait d'un nouveau poème. Par exemple, Leonard transpose l'image morbide d'une forêt de pigeons morts en «un arbre où viennent mourir les colombes» (*a tree where doves go to die*). Après avoir enregistré la chanson, Leonard s'envola vers Grenade pour participer à un gala en l'honneur de Lorca, puis il retourna aux États-Unis pour le tournage d'un épisode de la série télévisée *Miami Vice*. Au fil des ans, l'émission avait invité une pléiade d'artistes venus d'horizons différents à y faire une apparition, tels que Frank Zappa et James Brown. En réalité, la séquence avec le personnage de Leonard, chef du bureau français d'Interpol, ne durait qu'une poignée de secondes, le temps de murmurer quelques répliques au téléphone de sa voix grave. Mais cette apparition produisit l'effet recherché par Leonard: épater ses enfants, alors adolescents.

L'histoire d'amour entre Leonard et Dominique touchait à sa fin. En 1987, de nouveau à Paris, Leonard écrivit un poème intitulé *My Honor* aq:

Ma dignité est mal en point
Je me traîne aux pieds d'une femme
Qui ne cède pas d'un pouce
Je suis plutôt bien pour cinquante-deux ans
Mais cinquante-deux c'est cinquante-deux
Je ne suis même pas maître zen

*My honor is in bad shape
I'm crawling at a woman's feet
She doesn't give an inch.
I look good for fifty-two
but fifty-two is fifty-two
I'm not even a Zen master*

Il n'était rien de plus:

Qu'un connard en costume d'été bleu
Qui n'en pouvait plus
*that asshole in a blue summer suit
who couldn't take it any longer*

«Puis je me suis effondré, dit Leonard, et je suis parti au

monastère... J'ai pensé que je n'aurais plus à faire de disques, que je deviendrais moine¹⁹»

Leonard s'était réfugié au monastère pour être nulle part, pour n'être plus personne. Il voulait rester assis, sans but, heure après heure dans ce lieu austère. Il est dit que celui qui reste assis assez longtemps sans le moindre objectif finit par voir toutes les facettes de sa personnalité se révéler. Que, de ce fait, il réalise que rien ne dure et, lâchant prise, il sème la paix et rien d'autre. Leonard était parti pour être avec Roshi, qu'il aimait, et qui se souciait de lui profondément tout en se moquant de qui il était. Leonard pourrait travailler dur, planter des clous, accomplir des travaux manuels. Roshi, qui savait à quel point il appréciait l'austérité, la solitude et le travail, lui ordonna de trouver un court de tennis et d'aller jouer.

[ak](#) La chanson sera à l'origine d'un livre d'art et de poésie paru en 1995, qui en reprend le titre et les paroles, ces dernières étant illustrées par les peintures sensuelles d'Henri Matisse. La préface présente la chanson «délicieusement romantique» de Leonard Cohen. Il n'y avait aucune référence à l'Holocauste dans ces tableaux.

[al](#) NDT. Bruce Springsteen, dont le septième album s'intitule *Born in the U.S.A.*

[am](#) Le film fut sélectionné pour le Festival de Cannes, la bande originale sortit sur un double album en 1985 en France.

[an](#) La version de John Cale était aussi utilisée sur le film, mais elle était déjà apparue dans le cadre plus approprié de Basquiat (1996).

[ao](#) NDT. *The X Factor* est un concours de chant international télévisé créé en 2004 au Royaume-Uni, semblable à *American Idol* aux États-Unis, ou à *La Nouvelle Star* en France.

[ap](#) Il y en a quatre de plus sur la réédition pour le vingtième anniversaire, parue en 2007.

[aq](#) Publié dans l'ouvrage *You Do Not Have to Love Me*, en 1996, accompagné de lithographies de Josette Trépanier.



Leonard et Suzanne Fiedel. Photo : Danny Fields



Leonard et Suzanne Fiedel, Miami, 1973. Collection privée Suzanne Fiedel



Leonard dans le bus de tournée, fumant et travaillant sur *Song of Bernadette* avec Jennifer Warnes, Europe, 1979.
Photo: Roscoe Beck



Sur scène avec Roscoe Beck, Sharon Robinson et le groupe, 1980.
Collection privée Roscoe Beck



Dominique Beermann, photographiée par Leonard.
Photo: Leonard Cohen

En compagnie
de Nancy Bacal.
Collection privée Leonard Cohen



Avec Perla Batalla,
chamaniste, 1973.
*Photo : Julie Christensen,
collection privée Perla Batalla*



Adam à l'hôpital de Toronto,
1990.
Collection privée Suzanne Elrod





Rebecca et le gâteau d'anniversaire
pendant la tournée de promotion
The Future.
Photo : Perla Batalla



Leonard et les filles (de gauche
à droite): Rebecca De Mornay,
Larca Cohen, Perla Batalla.
Collection privée Perla Batalla



Julie Christensen, choriste,
en compagnie de Leonard.
Photo : Perla Batalla,
collection privée Julie Christensen



De gauche à droite : Steve Zitzel,
Dominique Issermann, Leonard
Cohen, Tora McMoran et
Julie Christensen à Venise.
Collection privée Julie Christensen



La cabane de Leonard
au mont Baldy.
Photo : Sylvie Simard



Cette colline brisée (*This broken hill*).
Vue de la fenêtre de la cabane.
Photo : Sylvie Simard

En compagnie de Hal Wilner.
Photo : Paula Estalla



En compagnie d'Anjani Thomas
 chez Leonard, Los Angeles, 2006.
Collection privée Anjani Thomas



Plaque commémorative
 à l'hôtel Chelsea.
Photo : Linda Strub



Le « rabbin malfieux », Royal Albert Hall, 2008. Photo : Eija Arvola



Leonard et le groupe. Helsinki, 2008. Photo : Jarkko Aizawa



Réglages son, Venise, 2009. Photo : *Erika Aguiarolo*



L'homme-affiche, Venise, 2009. Photo : *Erika Aguiarolo*

Les lieux où j'aimais jouer

Iggy Pop raconte volontiers une anecdote à propos de Leonard Cohen. Une nuit, alors qu'Iggy se trouvait à Los Angeles où il enregistrait un album, le téléphone sonna. «C'était Leonard: "Viens vite, je suis tombé sur la petite annonce d'une fille qui cherche un amant possédant à la fois l'énergie primitive d'Iggy Pop et l'élégance spirituelle de Leonard Cohen. Je pense que nous devrions nous manifester." "Je peux pas, Leonard, je suis marié. Tu vas devoir te débrouiller seul." C'est probablement ce qu'il a fait, dit Iggy. Je ne sais pas s'il a fini par coucher avec elle.»

«Iggy Pop se demande ce qui s'est passé entre vous et une certaine jeune femme qui avait passé une petite annonce.

[Sourires] — Si je me souviens bien, j'ai rencontré Iggy par hasard lors d'une session produite par Don Was, un de mes amis. Je lui ai montré le bout de papier découpé dans le journal, que quelqu'un m'avait envoyé de San Francisco. Nous avons décidé de répondre preuve à l'appui en envoyant un Polaroid que Don avait pris de nous deux, assis côte à côte dans ma cuisine. Nous avons parlé à la jeune femme au téléphone ou, du moins, je lui ai parlé. Mais ce n'est pas allé plus loin.»

Il n'est guère étonnant que Leonard ait ressenti une certaine empathie envers cette jeune femme qui signalait «Téméraire» et dont les idéaux en matière de partenaires semblaient rivaliser d'audace avec les siens. Répondre à l'annonce avec Iggy lui avait semblé un bon moyen de contribuer à rendre possible l'improbable, ne serait-ce qu'un instant. Depuis quelque temps, Leonard se sentait impuissant dans bien des domaines; il se demandait entre autres s'il serait jamais capable de terminer son nouvel album. Depuis plus de trois ans, il avait écrit et réécrit les chansons, mais maintenant qu'il pensait enfin disposer de quelque chose qui soit enregistrable, chaque fois qu'il

s'écoutait, il ne pouvait pas s'empêcher de considérer que ses pièces manquaient de sincérité et qu'il fallait les retravailler. Leonard n'avait pas parlé à la légère lorsqu'il avait dit qu'il ne désirait plus faire d'album, qu'il envisageait de tout laisser tomber pour aller vivre dans un monastère. Aussi rude soit-elle, la vie ne pouvait pas y être plus dure que ce qu'il endurait actuellement.

Il avait espéré que *Various Positions* lui permettrait de ressusciter sa carrière, de retrouver confiance en ses qualités de compositeur et de faire face à ses responsabilités financières. C'était un échec sur toute la ligne. Il lui avait fallu «beaucoup de volonté pour avancer sans dévier», confia-t-il à Mat Snow du *Guardian*, mais «toute la bonne volonté du monde ne suffit pas quand on n'est qu'un connard... Quand on prend de l'âge, on s'intéresse davantage à son travail parce que dans ce domaine on peut avancer, on peut ordonner un peu les choses. [Dans la vie], on est coincé par les conséquences de nos actes. Dans le travail, on peut revenir en arrière¹». Il avait laissé derrière lui, dit-il, «dix ou quinze ans de faillites familiales et de chambres d'hôtel. Et tout ça au nom de quoi? De l'illusion que ma voix comptait, qu'elle avait un rôle dans l'univers... Eh bien, après un certain nombre de nuits solitaires, on se fiche pas mal de savoir si on vaut ou non quelque chose²».

Il travaillait tout de même. Il vivait seul, il enregistrait seul – sans musiciens, sans producteur, juste un ingénieur –, lentement et laborieusement. Comme il faisait de longs séjours à Montréal, ilregistra plusieurs chansons au studio Tempo. Anjani Thomas, par pure coïncidence, y vivait également avec son petit ami, Ian Terry, l'ingénieur en chef du studio. Elle participa à quelques chœurs. «C'était une entreprise toute personnelle, indique Leonard. J'avais en tête des idées bien précises, je voyais exactement de quel genre de son j'avais besoin et je me servais d'un grand nombre de synthétiseurs³.» En 1987, Leonard avait toutefois atteint un stade où il avait besoin d'une oreille extérieure. Impressionné par le travail de Roscoe Beck sur *Famous Blue Raincoat*, il lui téléphona pour lui demander de réserver un studio d'enregistrement à Los Angeles.

Roscoe Beck avait entendu *First We Take Manhattan* pour la

première fois lorsqu'il préparait l'album de Jennifer Warnes. Il avait été frappé par son «harmonique sophistiquée. On était bien loin des simples chansons folk à la guitare. Maintenant que Leonard écrivait aux claviers, il composait selon une tout autre perspective». Il s'était habitué à jouer seul ses nouvelles chansons et il voulait garder sur l'album cette sobriété, sans y ajouter de fioritures. «Au début, il n'était pas sûr de vouloir faire appel à un groupe, explique Beck. Je crois que nous avons décidé d'un commun accord que ce n'était pas nécessaire, qu'il valait mieux les enregistrer telles qu'il les jouait sur son clavier.» Leonard avait remplacé son Casio par un Technics, un synthétiseur tout aussi rudimentaire sans sorties séparées, rendant difficile tout enregistrement. Dans les crédits du nouvel album figurent plus d'ingénieurs et de techniciens que de musiciens. On entend des boîtes à rythmes, des instruments à cordes amplifiés, des airs de cha-cha ainsi qu'un étonnant solo au clavier fièrement exécuté d'un seul doigt sur *Tower of Song*. C'était une première pour un album important. À la fin, «quelques musiciens sont venus apporter un peu de chaleur», précise Beck, comme Sneaky Pete Kleinow à la guitare sur *I Can't Forget*, John Bilezikjian à l'oud sur *Everybody Knows* et Raffi Hakopian au violon sur *Take This Waltz*, que Leonard avait enregistrée à Paris pour la célébration du cinquantième anniversaire de la mort de Lorca. Jennifer Warnes chante sur plusieurs morceaux, y compris les célèbres *do dum dum dum*, *de do dum dum* rétro pop de *Tower of Song*.

Huit chansons étaient achevées, mais si on peut tolérer aujourd'hui qu'un disque compact ne comporte que huit titres et quarante minutes de musique, ce n'était certainement pas assez pour un 33 tours. Leonard opta donc pour une neuvième chanson. Il enregistra une nouvelle version d'*Anthem* avec Beck qui mixa les cordes et les pistes supplémentaires, mais cette fois encore, Leonard décida de retirer la chanson. Ils travaillèrent alors sur une première version de *Waiting for the Miracle*. Leonard téléphona à Roscoe pour lui dire qu'il était satisfait, mais trois semaines plus tard, il rappela en disant qu'il avait écrit de nouvelles paroles et voulait réenregistrer sa voix. En studio, Beck découvrit qu'il avait également réécrit la mélodie, «et qu'elle ne correspondait pas aux premières prises». Ils continuèrent à travailler

tard dans la nuit. «Nous avons recommencé encore et encore jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus: "J'en ai marre, fais ce qu'il faut." (Sous-entendu: Débrouille-toi pour transformer ce fatras en chef-d'œuvre.)» Leonard trouva un endroit pour s'allonger et dormir en laissant Roscoe à la table de mixage. «Juste quand ça commençait à se tenir, Leonard s'est réveillé et il est entré dans la régie: "Eh bien, écoutons ça." Je lui ai fait écouter et il a dit: "Je déteste." Il est parti et m'a planté là.»

La chanson subit bien d'autres modifications avant d'être terminée. À un moment donné, Leonard l'apporta à Sharon Robinson – bien qu'ils n'aient pas travaillé ensemble depuis la tournée de 1980, ils étaient restés proches – qui, selon Beck, proposa «une version totalement différente, dans laquelle je jouais de la guitare. J'aimais bien la version de Sharon mais, en définitive, il ne s'agissait pas encore de la version finale», celle qui figure sur l'album de 1992, *The Future*. En revanche, une autre chanson née de leur collaboration apparaît sur cet album. Un jour, Leonard avait remis à Sharon une litanie empreinte d'une sagesse et d'un cynisme désabusés et lui avait demandé si elle pourrait écrire une mélodie. La chanson est devenue *Everybody Knows*.

En travaillant avec Leonard, Beck fut frappé par le changement de son timbre de voix. «Je me disais: "Étonnant! Leonard a trouvé une toute nouvelle manière de placer sa voix." Il a toujours été baryton – sur *Avalanche*, par exemple, il chante d'une voix de poitrine –, mais il avait appris à tirer parti de sa voix pour que ses chansons sonnent encore mieux. Il utilisait un phrasé laconique, presque récitatif, digne d'un vieux *chansonnier* français qui se serait retrouvé par erreur dans une discothèque.» Sa diction précise et attentive s'attardait sur chaque mot, avec, comme l'avait dit un critique britannique, «une lenteur provocante⁴». Sa voix grave et sèche, caustique et captivante portait parfaitement ses textes. Le nouvel album avait tout pour lui, il était raffiné et sophistiqué avec une sincérité parfois brutale, mais il n'en restait pas moins bienveillant et accessible. Il parlait de sexe, d'amour, de désir, avec subtilité et humour – beaucoup d'humour.

Je suis né comme ça
Je n'avais pas le choix

Je suis né avec le don d'une voix d'or

I was born like this

I had no choice

I was born with the gift of a golden voice

(Tower of Song)

Il avait toujours eu de l'humour, mais la plupart des gens ne s'en rendaient pas forcément compte parce que c'était un humour sombre, ironique, qui s'exerçait généralement à ses propres dépens. Dans cet album, les boutades sont plus évidentes que jamais.

I'm Your Man sortit en février 1988 au Royaume-Uni et en Europe, et deux mois plus tard aux États-Unis et au Canada. La chanson-titre dépeint un prophète de salon, tombant à genoux par terre, se lamentant en direction du ciel, se demandant ce que les femmes peuvent bien désirer mais prêt à le leur donner à tout prix. Dans *Ain't No Cure for Love*, une chanson à reprendre en chœur sur l'amour, le sexe et Dieu, Leonard, inspiré par l'apparition du sida, exprime sa propre conception de l'amour, à savoir qu'il s'agit d'une maladie létale qu'un homme ne peut pas davantage éviter que Jésus n'a pu échapper à la crucifixion. Au départ, *I Can't Forget* devait évoquer l'exode des juifs en Égypte, mais Leonard avait passé tant de temps à cultiver son propre mythe qu'il était incapable de se souvenir des raisons qui l'avaient poussé à choisir ce thème, et il renonça une fois de plus à le poursuivre. *Everybody Knows* est un hymne lancinant au pessimisme. Quant à *First We Take Manhattan*, c'est à coup sûr la seule chanson eurodisco à établir un lien entre la guerre des sexes et l'Holocauste. *Tower of Song* parle de la vie difficile, solitaire, d'un écrivain en captivité (il se risque à évoquer les camps de concentration dans le vers: «*They're moving us tomorrow to that tower down the track*»; Ils nous déplacent demain dans la tour en bas de la route) en remplaçant la commisération habituelle par l'autodérision. Il est encore «fou d'amour», mais dorénavant il a «mal aux endroits où [il] aimait jouer», et ses efforts acharnés pour écrire ne comptent pas aux yeux des femmes, de Dieu ou même de la postérité du monde de la pop. Dans la tour, sa chambre d'auteur est encore «une centaine d'étages en dessous de celle de Hank Williams».

Sur la photo de la pochette, Leonard porte un complet à fines rayures très chic et le genre de grandes lunettes de soleil qu'affectionnent les vedettes du cinéma français. Ses cheveux sont tirés en arrière, et son visage affiche le masque impénétrable de celui d'un parrain de la mafia. Dans sa main, au lieu d'une arme ou, à la rigueur, d'un micro, se trouve une banane à demi mangée. À l'arrière-plan, on reconnaît les fenêtres grillagées du gigantesque atelier de l'ancienne usine d'assemblage Ford de Wilmington, en Californie, qui a souvent servi de décor de cinéma. La photo avait été prise pendant le tournage du vidéoclip de *First We Take Manhattan*, réalisé par Jennifer Warnes et dans lequel Leonard avait accepté de figurer. Sharon Weisz, chargée de communications pour la maison de disques de Warnes, se trouvait sur le plateau pour prendre quelques photos lorsque les portes d'acier de l'énorme monte-charge s'étaient ouvertes sur Leonard, une banane à la main. «J'ai pivoté et j'ai déclenché sans réfléchir, raconte-t-elle. J'avais oublié cette photo, mais quand je l'ai vue sur les épreuves, je l'ai trouvée tellement drôle que j'ai fait tirer un exemplaire pour la lui envoyer. Quelques semaines plus tard, il m'a téléphoné: "Que diriez-vous si je la mettais sur la pochette de mon album?" Je ne savais même pas qu'il en préparait un nouveau. Je lui ai demandé comment il s'intitulerait. *I'm Your Man*», répondit-il. Alors, j'ai commencé à rire sans pouvoir m'arrêter.» La pose avait été un pur accident, mais Leonard ne manqua pas d'y repérer l'image parfaite de l'héroïsme absurde qui circule dans cet album.

I'm Your Man transforma son image, notamment auprès des jeunes: de poète torturé, il devint un mec cool. Bien que très différent de ses premiers albums, il a le pouvoir de paraître immédiatement familier, juste et intemporel, comme le sont les classiques. En janvier 1988, sa sortie fut précédée par celle d'un single, *First We Take Manhattan*, l'une des deux chansons de l'album déjà connues de nombreux auditeurs grâce au disque hommage de Jennifer Warnes, *Famous Blue Raincoat*, qui avait sans aucun doute préparé le terrain, en particulier aux États-Unis. *I'm Your Man* se fraya un chemin sur les rayons des disquaires, propulsé par des chansons entraînantes et des arrangements contemporains. L'album fut un succès, le plus important depuis le

début des années 1970. Il fut numéro un dans plusieurs pays européens, disque de platine en Norvège, d'or au Canada et d'argent en Grande-Bretagne où il se vendit à 300 000 exemplaires. Même aux É.-U., les ventes furent satisfaisantes. Leonard en attribue malicieusement la raison aux pots-de-vin qu'il raconte avoir refilés au département marketing de Columbia à New York.

C'était un plan ourdi avec Sharon Weisz, à qui il avait confié la publicité de l'album. «Ses relations avec son label étaient encore marquées par leur refus de sortir *Various Positions*, il avait des raisons de rester caustique à leur égard», explique Weisz. «J'essayais de déterminer comment il allait pouvoir travailler avec ces gens, comment ils allaient accueillir son projet de nouvel album.» À en juger par la participation modeste des représentants de Columbia Records lors de la réception organisée en son honneur à New York, ils n'avaient pas l'air tellement enthousiastes. La division internationale lui avait remis le Globe de cristal pour la vente de plus de cinq millions d'albums en dehors des États-Unis. «Dès lors, on a décidé de lancer une offensive», dit Weisz. Elle dressa la liste des noms des différents attachés de presse de Columbia aux États-Unis, et Leonard envoya une lettre signée de sa main à chacun.

«Bonjour», avait tapé Leonard sur une simple feuille de papier gris, datée du 1er avril 1988. «Je me permets d'attirer votre attention sur le fait que mon nouveau disque, *I'M YOUR MAN*, sort la semaine prochaine. Il est très bien accueilli en Europe, et je vais entamer une grande tournée dans les prochaines semaines. Comptant sur votre soutien aux États-Unis, je vous serais très reconnaissant de passer quelques coups de fil en mon nom. Vous trouverez ci-joint quelques dollars pour contribuer aux frais téléphoniques. Merci d'avance pour votre aide. Cordialement, Leonard Cohen. P.-S.: J'en ai d'autres à votre disposition si nécessaire.» («On a tergiversé pour savoir s'il valait mieux joindre des billets flambant neufs ou fatigués, se souvient Weisz. Au bout du compte, on a opté pour les plus pouilleux.»)

I'm Your Man fut salué par la critique des deux côtés de l'Atlantique. John Rockwell, du *New York Times*, le qualifia de «chef-d'œuvre»; dans le magazine rock britannique *Q*, Mark Cooper écrivit que c'était le

meilleur album de Leonard depuis le milieu des années 1970 et que ce dernier avait perfectionné «l'art d'être Leonard Cohen... Les superbes mélodies d'un poète vieillissant qui prend les choses très au sérieux et finit par resplendir⁵.» «Tous les grands noms de la critique musicale de l'époque en ont parlé, dit Weisz, leurs articles étaient dithyrambiques.» Ceux qui avaient cru que Leonard avait disparu saluèrent son grand retour.

Le 7 février, Leonard s'envola vers l'Europe pour une série d'entretiens destinés à promouvoir l'album. Tout le monde attendait avec beaucoup d'impatience le début de la tournée, prévu en avril. Quand Leonard rentra à Los Angeles pour les répétitions, il se trouva confronté à un sérieux problème. Marty Machat, son manager, souffrait d'un cancer du poumon. Ses proches savaient qu'il était en phase terminale. Machat, néanmoins, restait convaincu qu'il allait s'en sortir. Au début du mois de mars, quelques semaines avant le début de la tournée, Leonard commença à se sentir nerveux. Une avance importante avait été versée sur le compte du mandataire de Machat & Machat pour financer la tournée, et Leonard avait besoin d'y avoir accès. Il appela Marty. Avril, sa compagne, répondit au téléphone.

Steven Machat raconte: «Mon père était calme et timide, Leonard calme et sombre, Avril se trouvait juste là, entre eux.» Steven ignorait sciemment les sentiments que la compagne de son père lui portait, prétendant qu'elle n'était «qu'une femme que son père payait pour s'occuper des relations publiques de Leonard», qu'il «gardait sous la main parce que Cohen voulait qu'elle soit là». Steven Machat n'appréciait pas plus Leonard. «Je ne l'ai jamais aimé, il ne regarde jamais les gens dans les yeux, jamais. Il se pose en victime.» Mais son père, dit-il, aimait sincèrement Leonard. Il faisait pour lui ce qu'il n'aurait jamais fait pour personne d'autre. Dans la mesure où son fils entrait probablement dans la catégorie des «autres», on peut comprendre les sentiments de Steven envers Leonard. «Mon père acceptait de le prendre au téléphone. Il se fichait éperdument des gens, il ne s'intéressait qu'au fric, mais quand Leonard s'asseyait près de lui, il l'écoutait. S'il tombait malade, mon père était bouleversé: "Mon Dieu, Leonard a pris froid." C'était intéressant, c'est sûr.

Lorsqu'il est allé en Israël, en prétendant qu'il allait s'engager dans l'armée, mon père a soudainement redécouvert ses origines juives.»

Steven savait que son père n'en avait plus pour longtemps. Il avait l'impression de voir des vautours rôder autour de lui, Leonard inclus. Mais à la veille d'une tournée cruciale pour promouvoir l'album qui était peut-être le plus commercial de sa carrière, Leonard faisait de son mieux pour s'occuper de ses affaires. Steven Machat affirme que Leonard lui a demandé de l'aide et que, par amour pour son père, il a accepté. En réalité, il semble plutôt que Leonard se soit tourné vers les avocats pour obtenir des conseils et vers les femmes pour le soutien moral. Avec la bénédiction de Marty, Avril se rendit à la banque pour retirer les fonds dont Leonard avait besoin. Kelley Lynch, l'assistante de Marty, se manifesta alors et proposa de s'occuper des questions d'ordre administratif pour la tournée. Marty Machat mourut le 19 mars 1988, à soixante-sept ans. Lynch prit alors plusieurs dossiers concernant Leonard dans les archives de Machat & Machat, probablement en toute légalité selon les avocats, en particulier les documents relatifs à la société d'édition que Marty Machat avait créée pour Leonard. Lynch transféra la structure à Los Angeles et s'employa à se rendre indispensable auprès de Leonard, comme l'avait été Marty précédemment. Leonard et Kelley furent amants pendant un temps. En fin de compte, elle devint son agent.

Parallèlement, Roscoe Beck réunissait un groupe de musiciens pour la tournée. Leonard lui demanda d'en être le directeur musical, mais il s'était déjà engagé à produire les albums d'Eric Johnson et Ute Lemper. Leonard prit donc la route avec Steve Meador et John Bilezikjian qui avaient participé à la tournée de 1979-1980, Steve Zirkel à la basse, Bob Metzger à la guitare, Bob Furgo et Tom McMorran aux claviers, et deux nouvelles choristes, Julie Christensen et Perla Batalla.

Elles formaient une jolie paire. Julie, une magnifique jeune femme blonde, chantait depuis quelques années avec son mari de l'époque, Chris D., dans un groupe de punk d'avant-garde, The Divine Horsemen. Perla, une petite brune pétillante d'origine sud-américaine, se produisait avec son propre groupe jazz-rock. Toutes les deux

avaient du style, elles étaient espiègles, talentueuses et avaient déjà travaillé ensemble. Julie Christensen fut engagée en premier. Beck l'avait connue à Austin où elle chantait de temps à autre avec Passenger. Christensen avait remarqué qu'au retour de la tournée de 1979-1980, les membres du groupe «étaient profondément transformés. Ils avaient une sorte d'aura comme s'ils étaient devenus véritablement des citoyens du monde». Elle n'eut pas un moment d'hésitation lorsque Beck l'invita à passer une audition. Henry Lewy, qui supervisait les répétitions avec Roscoe, fut favorablement impressionné par sa voix et par sa connaissance du répertoire. Elle le chantait avec sa mère depuis son adolescence. «Je n'ai pas eu besoin de passer une audition avec Leonard, dit Christensen, mais il a voulu me rencontrer. Vivre ensemble en tournée, c'est un peu comme la vie conjugale.» Au cours du déjeuner, Leonard annonça: «La tournée risque d'être difficile. Nous jouerons quatre ou cinq soirs par semaine dans des villes différentes.» Christensen se mit à rire: «Leonard, je viens de me farcir des spectacles au CBGB et au Mab ar, j'ai dû faire pipi au bord de la route et me changer dans des toilettes infâmes. Allez! On retrousse nos manches et c'est parti.» Leonard fut enchanté.

Perla Batalla n'avait pas grandi en écoutant les chansons de Leonard Cohen. Après l'appel de Roscoe Beck, elle alla chez le disquaire ramasser autant de cassettes audio qu'elle put en trouver, c'est-à-dire, étant aux États-Unis, bien peu. Mais Roscoe lui dit de ne rien préparer, raconte-t-elle, «parce que, m'expliqua-t-il, ce serait ce que Leonard ressentirait à mon égard qui ferait la différence. Cela m'a rendue nerveuse. Je me revois, habillée de blanc de la tête aux pieds, avancer vers Leonard tout en noir. On s'est regardés et on a ri. Et c'est tout». Encore une fois, Leonard tomba sous le charme. «Mais la vraie magie s'est révélée quand Julie et moi avons commencé à chanter. Musicalement, c'était comme si on pouvait lire dans les pensées l'une de l'autre, on ne se répartissait pas les rôles au préalable, nos voix se mélangeaient sans fin. Ensemble, nous faisions une fameuse paire de choristes.» Le jour du départ, les parents de Perla vinrent lui dire au revoir à l'aéroport. «Je n'étais jamais allée à l'étranger. Mon père était vraiment du genre vieux jeu et, bien que très malade, toujours élégant

avec son costume – en un sens, il ressemblait à Leonard –, et il s'inquiétait pour moi à cause de ce voyage en Europe. Il a demandé à Leonard de veiller sur moi, Leonard le lui a promis et ils se sont serré la main.»

La tournée – cinquante-neuf concerts en trois mois – débuta le 5 avril 1988 en Allemagne. «Il y avait une très bonne ambiance, raconte Julie. Leonard se conduisait un peu en moniteur de colonie de vacances. En raison du décalage horaire et des insomnies, on avait organisé un système pour savoir qui était réveillé et avait envie d'avoir de la visite pendant la nuit. Il suffisait d'accrocher un cintre à sa porte. Je suis allée plusieurs fois dans la chambre de Leonard pour grignoter et bavarder.» Perla se rappelle qu'il était «serein et plein d'entrain. La plupart des gens l'ignorent, mais il est l'une des personnes les plus drôles que j'aie jamais rencontrées, si tordant que parfois c'est à mourir de rire». Quand, avec Julie, elles improvisaient une petite comédie en scène, Leonard entrait volontiers dans le jeu. Lors des concerts en Espagne, il demanda à Perla de traduire ce qu'il disait au public entre les chansons. Selon son humeur et sa consommation de vin rouge, cela pouvait être long, complexe et un peu terrifiant pour une jeune femme qui avait grandi dans un foyer anglophone. «Chaque soir il nous tenait en haleine, on se demandait jusqu'où il irait. C'était vraiment amusant, mais parfois périlleux, face au public.»

En Europe, Leonard fut assailli par ses fans. «Les femmes le suivaient à la trace, raconte Julie, les hommes aussi d'ailleurs, et cherchaient à savoir où il était descendu.» En Suède, le groupe dut se frayer un chemin à travers une foule d'adolescentes pour pouvoir embarquer sur le *ferry* à destination du Danemark. Perla ajoute: «Quand Leonard se baladait dans les rues ou s'installait dans un café, les gens l'abordaient, il n'avait plus aucune vie privée mais il était très heureux. On aimait faire de longues promenades ensemble, il était dans son élément et, au fond, ravi de son succès.» En Grande-Bretagne, la BBC tourna un documentaire sur lui, *Songs from the Life of Leonard Cohen*. Le palais de Buckingham l'invita à participer au gala de charité du prince Charles, aux côtés d'Eric Clapton, Elton John, Dire Straits,

les Bee Gees et Peter Gabriel. Julie s'en souvient: «Peter Gabriel s'est approché de Leonard avec quelques albums: “Est-ce que vous voulez bien signer celui-ci? Et celui-là, pour mon fils.”» Le prince Charles était *fan* de Leonard Cohen lui aussi: «L'orchestration est fantastique, et les paroles également, déclara-t-il dans une interview à la télévision britannique. C'est un homme remarquable et il a une voix incroyable, relax et grave à la fois⁶.» En Islande, Leonard fut reçu par le président de la République.

L'avion du retour atterrit aux États-Unis la veille de la fête nationale. Leonard avait l'habitude des changements d'ambiance entre les tournées européennes et américaines. En réalité, le concert du 6 juillet au Carnegie Hall n'aurait pas pu mieux se dérouler. Ils jouèrent à guichets fermés et tous les médias étaient là. Sharon Weisz se souvient d'avoir pensé «que si une bombe explosait dans la salle ce soir-là, c'en était fini de la critique américaine de musique rock, puisque la quasi-totalité des journalistes étaient présents». Le critique du *New York Post* Ira Mayer écrivit: «S'il existait un prix de la sensibilité pour la musique pop, Leonard Cohen en serait le lauréat incontesté. Avec un talent magnifique, il exprime tous les doutes, les peurs, les attentes, les souvenirs et les regrets qui colorent l'amour du XX^e siècle.»

Après les deux spectacles sur la côte Ouest, à Berkeley et Los Angeles, la tournée nord-américaine s'interrompt trois mois, avant de reprendre fin octobre au Texas. Ils étaient attendus pour enregistrer une grande émission concert pour *Austin City Limits*, qui fut diffusée sur la chaîne PBS. Le 16 novembre, la tournée s'acheva là où elle avait commencé, à New York. Le *New York Times* décerna à *I'm Your Man* le titre d'album de l'année. Leonard resta sur place pour fêter Hanoukka quelques semaines plus tard avec Adam et Lorca, qui vivaient désormais à New York. Il s'installa dans un hôtel situé dans un quartier retiré de Manhattan et il commença à se préparer pour les fêtes.



Les années 1980 n'ont pas été faciles pour la plupart des artistes qui

avaient émergé dans les années 1960. Beaucoup ont disparu au cours de cette décennie où la forme comptait plus que le fond, les jeunes cadres dynamiques remplaçaient les hippies, les CD étincelants rendaient les vinyles obsolètes, à une époque où des produits sophistiqués étaient élaborés dans le but d'enrichir l'ego plutôt que d'élargir la conscience. Si Leonard était passé par un moment difficile, il s'était bien mieux adapté et avec beaucoup plus de succès que la plupart de ses contemporains. Il avait le style, les rythmes, les synthétiseurs et les vidéos – deux excellents clips réalisés par Dominique Issermann à qui il avait dédié *I'm Your Man*. (Autour d'une vignette représentant un couple de valseurs, on peut lire ces mots: «Toutes ces chansons sont pour toi, D. I.»)

Les ventes de *I'm Your Man* dépassèrent celles de l'ensemble des précédents disques de Leonard. «Si on considère ma prétendue carrière, reconnaît-il, ce fut certainement une renaissance. Mais sur un plan personnel, on ne peut pas en dire autant. Ma vie se déroulait comme d'habitude dans des conditions lamentables⁷.» Suzanne le poursuivait en justice pour sa pension alimentaire, et sa relation amoureuse avec Dominique s'effiloçait. C'était une danse compliquée dont Leonard connaissait bien les pas: on s'éloigne, on se rapproche, on tourne sur place et, quand la musique s'arrête, chacun s'éloigne de son côté. Ses histoires sentimentales se soldaient souvent par une amitié durable. Il semble que Leonard soit resté en bons termes avec plusieurs de ses ex-compagnes, peu d'entre elles manifestant de la rancune. La vague de liberté retrouvée, conséquence la plus immédiate de la rupture, refluit rapidement, cédant place à la dépression, laquelle préparait le terrain pour un poème ou une chanson.

Dans plusieurs interviews, Leonard affirme qu'il n'est ni sentimental, ni nostalgique – ce que confirme le dernier vers de *Chelsea Hotel #2* – et qu'il ne regarde pas en arrière. C'était une attitude saine approuvée par la religion: quand la femme de Lot se retourne pour regarder vers Sodome, elle est transformée en statue de sel. Sa démarche d'écrivain l'amenait pourtant à une forme d'introspection, à l'examen de son environnement immédiat. Leonard s'inspirait également de ses amours

passées. Dans une tendre anticipation de leur séparation, le personnage principal de *The Favourite Game* écrit à son amante: «Chère Shell, si tu permets, je te tiendrai toujours à 500 kilomètres de distance et je t'écirai de jolis poèmes et des lettres... Je crains de ne pouvoir vivre autrement que dans l'attente.» En tant qu'artiste, Leonard s'épanouissait dans ce conflit entre distance et intimité. En tant qu'homme, c'était plus compliqué. Ça le rendait souvent malheureux, et, comme un malheureux, il se tournait vers Dieu. Mais, comme disait Roshi: «Tu ne peux pas vivre dans le monde de Dieu. Il n'y a ni restaurants ni toilettes8.»

Désœuvré après son retour à Los Angeles, sa dépression refit surface. C'était reparti pour un nouveau «cycle» comme il disait, même si tout allait bien, ce qui le remplissait de honte9. «On pourrait penser que le succès aide à résoudre les problèmes personnels, mais ça ne marche pas ainsi pour moi10.» Quand les choses tournaient mal, la dépression pouvait le terrasser rapidement.

«Je ne savais pas d'où elle venait et j'ai tout essayé pour m'en débarrasser, mais rien n'y a fait.

— Qu'avez-vous essayé?

— Eh bien, j'ai essayé tous les antidépresseurs qui ont précédé le Prozac, comme le Demerol, la Desipramine, les IMAO.

— Le Valium? Les opiacés?

— Non, pas de morphine. Ça m'aurait tué. Mais j'ai tout essayé jusqu'au Zoloft et au Wellbutrin, tout ce qu'il y avait sur le marché. La plupart de ces antidépresseurs n'ont fait qu'aggraver les symptômes.

— Ainsi, vous êtes devenu expert en remèdes contre la dépression?

— Je crois. Mais rien n'a marché.»

Leonard a un jour confié à Anjelica Huston: «Lorsque j'étais sous Prozac, ma relation avec ce qui m'entourait s'améliorait. Il m'arrivait même de cesser de penser à moi pendant deux ou trois minutes.» Il avait arrêté d'en prendre parce que «ça n'avait pas le moindre effet sur [sa] tristesse, sur [son] moral, et parce que c'était catastrophique pour [sa] libido11». Des amis lui avaient recommandé de suivre une psychothérapie, mais, dit-il, «je n'y ai jamais cru sérieusement. Ça ne me paraissait pas être une méthode valable. En observant un certain

nombre d'amis qui s'y sont soumis pendant des années, je me suis rendu compte que ce n'était pas terriblement efficace et je n'ai jamais été convaincu de l'intérêt que ça pouvait avoir pour moi¹²». En tant qu'homme de lettres et ancien champion de joutes oratoires, Leonard estimait probablement qu'il pouvait battre à plate couture quiconque essaierait de lui administrer une cure par la parole. Il y allait également de sa dignité et d'un flegme quasiment britannique. Leonard n'était pas du genre à laisser à quelqu'un d'autre la responsabilité d'éradiquer sa souffrance. Les amphétamines avaient été efficaces un temps, mais maintenant qu'il avait la cinquantaine, il ne les supportait plus. L'alcool avait été utile, tout comme le sexe, mais ce qui paraissait lui convenir le mieux était une discipline de vie rigoureuse. Les longues heures de méditation et d'étude que Leonard avait passées auprès de Roshi ne l'avaient pas guéri de la dépression, mais l'avaient aidé à prendre du recul. Il en était arrivé à comprendre que sa dépression «venait d'un isolement personnel», qu'il avait tenté de combattre en entreprenant diverses démarches spirituelles¹³. Le plus dur était de faire en sorte que ça marche aussi dans un monde pourvu de restaurants et de toilettes.

* * *

Pour la première fois depuis longtemps, son œuvre était accueillie favorablement dans le monde entier. Le succès de *I'm Your Man* ayant propulsé *Greatest Hits* au sommet des hit-parades britanniques, les gens de Columbia se décidèrent enfin à sortir *Various Positions* qu'ils avaient ignoré jusque-là. Ses manuscrits et ses ouvrages de poésie firent l'objet d'une exposition à Bibliothèque et Archives Canada. Leonard, poète et musicien, apparut dans un téléfilm canadien, *A Moving Picture*, avec une chorégraphie interprétée par le Ballet national du Canada. En février 1989, il fut invité par la télévision américaine à New York pour participer à l'émission *Night Music*, coanimée par David Sanborn et Jools Holland, dont un des jeunes producteurs était Hal Willner.

«C'est comme pour l'assassinat de Kennedy, explique Willner, on se souvient tous de la première fois où l'on a entendu Leonard Cohen.

Pour moi, c'était sur la station WDAS à Philadelphie, j'étais très jeune, et *Suzanne* est passée à la radio. J'ai eu un choc. Plus encore qu'en écoutant Dylan, j'ai découvert que les chansons pouvaient être de la poésie. Quand je me suis installé à New York, j'ai décroché un stage chez Warner Bros. au moment de la sortie de *Death of a Ladies' Man*, et je me suis rendu compte à quel point il était controversé dans ce milieu. On était pour ou contre, il n'y avait pas de demi-mesure. Ce disque a eu une très grande influence sur moi, Doc Pomus l'aimait aussi, on l'écoutait en boucle.» Pour Willner, *I'm Your Man* est un «chef-d'œuvre». Il avait pu assister au dernier concert de Leonard au Beacon Theatre de New York, «l'un des concerts les plus parfaits» qu'il ait jamais vu. «Comme il participait à des émissions pour promouvoir l'album, j'ai sauté sur l'occasion pour l'inviter à l'émission.»

Willner était surtout connu pour réunir de manière éclectique des musiciens et des chanteurs interprétant des morceaux écrits par d'autres artistes. Comme il le disait lui-même, il «essayait de recréer un spectacle imaginaire idéal à partir d'associations originales». Il adopta la même démarche lorsque Leonard participa à *Night Music*. «Leonard m'avait fait part de son désir de chanter *Tower of Song*, mais depuis toujours je rêvais de le voir interpréter *Who by Fire* en duo avec Sonny Rollins, un autre invité de l'émission. Habituellement, lorsque les gens commencent à improviser ensemble, ils se calent sur des rythmes bien marqués. Cette chanson possède une dimension spirituelle, mais je savais que les gens pouvaient la comprendre.» Quand il parla de son idée à Leonard, «un ange passa, puis il me demanda avec circonspection: "Il ferait ça?"» Lors de la répétition, Leonard était encore dubitatif. Sonny Rollins le fixait très attentivement, comme s'il essayait de lire dans ses pensées. Leonard jeta un œil derrière lui: Julie et Perla étaient là, assurant ses arrières, souriantes. Il commença à chanter *Who by Fire*. Ensuite, raconte Willner, «Sonny Rollins, qui était resté assis sans le quitter des yeux une seconde, prit son saxophone. Il en tira des plaintes déchirantes qui amenèrent la chanson à un tout autre niveau». Après la répétition, raconte Julie, Sonny Rollins – «ce saxophoniste prodigieux, ce colosse, ce maître» – s'approcha d'elle et lui demanda, discrètement: «Est-ce

que vous pensez que monsieur Cohen a apprécié ce que j'ai fait?»

Alors qu'il se trouvait à Los Angeles pendant une période de canicule, Leonard jouait sur son synthétiseur Technics, ce qu'il aimait faire quand il n'avait nulle part où aller. Il se sentait bien dans cette pièce, à l'étage du duplex, avec les planchers nus et les murs blancs, sans photo ni décoration qui puissent le distraire. Les fenêtres étaient ouvertes, laissant entrer la chaleur étouffante. Il avait envisagé d'installer l'air climatisé mais il lui faudrait des années avant de le faire. Il fut interrompu par la sonnerie du téléphone. C'était une jeune amie, Sean Dixon, qui semblait en difficulté et lui demandait de venir chez elle. Ils s'étaient rencontrés quand Leonard travaillait sur *I'm Your Man* au studio Rock Steady, où Dixon était réceptionniste. Un jour, Leonard, avec Leanne Ungar, était venu chercher les bandes originales qu'ils avaient l'intention de mixer ailleurs. Dixon était là, soignant un chien errant qu'elle venait de trouver dans la rue. Leonard décida sur-le-champ qu'ils resteraient au Rock Steady pour faire le mixage. «Tous les jours, se souvient Dixon, je venais avec ce petit chien qui était très mal en point. Quand Leonard ne travaillait pas, nous restions assis là à le caresser pendant qu'il parlait ou pensait à ce qu'il avait envie de faire.»

Cette fois, Dixon téléphonait au sujet d'un chat. Sa colocataire était retournée au Texas, lui laissant Hank, un genre de persan sans âge qui avait l'air bien malade. Le vétérinaire ne savait pas ce qu'il avait. Le vermifuge et la piqûre qu'il lui avait administrés lors des deux visites précédentes n'avaient eu aucun effet. Hank s'était réfugié sous le lit escamotable du petit appartement de Sean Dixon. Elle pensait qu'il allait mourir. Le lendemain matin, quand elle voulut le ramener chez le vétérinaire, sa voiture avait disparu, volée. «J'ai supplié Leonard: "S'il vous plaît, est-ce que vous voulez bien venir voir ce qu'il a? Je ne sais pas quoi faire."»

Leonard prit sa voiture pour aller chez Dixon qui tira le chat de sous le lit. «Il avait une allure misérable, couvert du médicament qu'il avait régurgité quelques jours plus tôt. Mais Leonard a dit: "Oh, je n'ai pas l'impression que nous avons là une bête à l'agonie. Je vais lui chanter une mélodie." J'ai pensé: "Ce n'est pas possible, Leonard est dingue."»

Mais il ajouta: “Non, vraiment, ça va faire vibrer tous ses organes internes, c’est très bien.” J’étais désespérée alors j’ai dit: “D’accord, faites comme vous voulez.” Et il a mis Hank sur le lit.

«Il y avait une chaise au bout du lit. Leonard s’est assis, s’est penché pour poser sa bouche contre le front de Hank, et il a fait comme dans les monastères, “Ooooooooooooooooooom”, d’une voix beaucoup plus grave que lorsqu’il chante, ça vibrait comme un grondement. Il l’a fait pendant une dizaine de minutes. En plus, il est allergique aux chats, son nez et ses yeux coulaient, mais il a continué comme si de rien n’était. Hank s’est laissé faire, il n’a pas essayé de se dégager ou de le griffer. À la fin, Leonard a affirmé: “C’est tout, ma chère, ça va le remettre d’aplomb”, avec une confiance absolue.» Il lui laissa 1000\$ en partant, insistant pour qu’elle se procure une autre voiture. Hank regagna sa place sous le lit. «Au milieu de la nuit, je l’ai entendu se lever et tourner dans la cuisine, puis j’ai perçu des grattements provenant de sa litière. Le matin, j’ai été réveillée par un petit bruit, c’était Hank qui mangeait ses croquettes. Je n’en revenais pas. Il n’avait pas mangé depuis des jours. Je suis allée voir dans la boîte à chat, m’attendant à quelque chose d’horrible. Il n’y avait rien du tout, c’était un miracle – le miracle du bac à litière. Le chat allait bien. À part vomir une boule de poils de temps à autre, il n’a plus jamais été malade.»

Dixon fut témoin d’une autre démonstration des talents de Leonard. Sa cuisine était envahie de fourmis. «Elles étaient là sur le plan de travail et je cherchais quelque chose à pulvériser pour m’en débarrasser quand il a dit: “Non. Je vais les faire partir. Regarde.” Il s’est penché, les a montrées du doigt en les sermonnant: “Sortez toutes de ma cuisine immédiatement. Allez! Tout de suite, dépêchez-vous.” Ça a duré quelques minutes et, je le jure, les fourmis sont parties et ne sont pas revenues. L’homme qui chuchotait à l’oreille des chats et des fourmis...»

Deux miracles. Suffisant pour prétendre à la canonisation. Miraculeusement encore, Leonard fit la connaissance d’une femme, nouvel amour et nouvelle muse, une belle actrice blonde, intelligente, populaire, qui avait une trentaine d’années de moins que lui.

«Personne n'est maître de son cœur, déclara-t-il. Il continue à mijoter et à grésiller comme un shish kebab dans la poitrine de chacun¹⁴.» Ou dans les flammes des fours de la tour de la chanson.

[ar](#) NDT. Nom complet: CBGB & OMFUG: Country, Bluegrass, Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers, soit, en français, «Country, bluegrass, blues et autres musiques pour gourmets raffinés». Club new-yorkais où se produisaient des groupes punk rock et hardcore, et se revendiquant d'être le lieu de naissance du rock *underground*. The Mab: club similaire situé à San Francisco.

Jérémie dans Tin Pan Alley

«Curieusement, il prétend que nous nous sommes rencontrés en Angleterre alors que je n'avais que cinq ou six ans», dit Rebecca De Mornay. À ce moment-là, dans les années 1960, Leonard avait environ trente ans. À la demande d'un ami qui y avait inscrit son enfant, il s'était produit à Summerhill, une école anglaise expérimentale d'inspiration libertaire où Rebecca était alors pensionnaire. Leonard se rappelait y avoir vu une enseignante déambuler seins nus, et il se souvenait aussi de Rebecca. «Comment pourrais-tu te souvenir de moi?» «Il y avait une aura autour de toi», avait-il répondu. Incroyable. Mais Leonard n'aurait pas pu oublier un phénomène de ce genre, et il n'a pas l'habitude de mentir.

Rebecca est née et a grandi en Californie jusqu'à ce que son père, Wally George, un animateur de télévision conservateur, abandonne sa mère à la vie de bohème qu'elle affectionnait. Dès lors, Rebecca avait vécu une enfance itinérante entre l'Autriche et l'Australie. Sa mère, fan de Leonard Cohen, passait souvent ses disques à la maison. «Je m'endormais avec ses chansons en guise de berceuses; *Suzanne, The Stranger Song, One of Us Cannot Be Wrong*.» Ces chansons furent parmi les premières que Rebecca apprit à jouer à la guitare. Elle subissait encore leur influence lorsque, adolescente, elle décida de devenir auteure-compositrice, avant de se tourner vers le cinéma. De retour en Californie, elle entama une brillante carrière d'actrice, jouant à vingt-deux ans dans *One from the Heart* de Francis Ford Coppola.

La seconde rencontre eut lieu dans les années 1980, lors d'une réception donnée par un autre admirateur de Leonard, le cinéaste Robert Altman. Rebecca, reconnaissant Leonard de l'autre bout de la pièce, se dirigea vers lui. «Je me suis assise à ses côtés, raconte-t-elle, et j'ai commencé à lui parler, ce qui ne me ressemble pas du tout. Je ne le connaissais pas, mais j'avais le sentiment que je pouvais et

devais lui parler. Je ne sais plus ce que je lui ai dit, mais il a eu l'air quelque peu sceptique. J'ai perçu une grande réticence de sa part. Je serais incapable de dire si c'était de la timidité ou de la méfiance à mon égard. La plupart du temps, on peut se fier au dicton «Intéresse-toi à l'art plutôt qu'à l'artiste», mais en ce qui concerne Leonard, quand je l'ai rencontré, l'homme m'intriguait autant que son travail, si ce n'est plus.»

En 1987, leurs chemins se croisèrent à nouveau à Los Angeles à l'occasion d'un concert de Roy Orbison filmé par la chaîne de télévision PBS pour l'émission spéciale *A Black and White Night*. Orbison avait notamment invité Bruce Springsteen, Tom Waits, Jackson Browne et Jennifer Warnes. Leonard était dans la salle, comme Rebecca. «Je l'ai aperçu et cette fois encore je me suis avancée vers lui: “Vous vous souvenez de moi, on se connaît.” Il a pris la même expression dubitative. C'était drôle, on aurait dit qu'il pressentait que si un lien s'établissait entre nous, il risquait de se retrouver en fâcheuse posture. De fait, il avait raison», ajoute Rebecca en riant. «Je lui ai dit: “Vous savez, j'aimerais vraiment qu'on se voie pour parler.” Il a fait: “Bon, d'accord”, mais il n'avait pas l'air très convaincu.»

Ils se retrouvèrent donc, pour parler. «Nous étions simplement amis au départ, cette amitié a duré deux ou trois ans. J'avais un compagnon à l'époque.» Ils discutaient d'art et de travail, surtout de celui de Leonard. «Quand quelqu'un m'intéresse, je pose beaucoup de questions. Il me parlait bien volontiers de ce qu'il faisait.» Lentement, de manière imperceptible, l'amitié prit une tournure plus sentimentale. «Cette relation était devenue importante pour moi, on avait commencé à parler de nos vies, de nos jardins secrets. Et puis, je ne pourrais pas dire exactement comment c'est arrivé, nous sommes tombés follement amoureux. Il m'a offert une bague magnifique. Aussi incroyable que ça paraisse, nous allions nous marier.»

C'est dans la chanson *Waiting for the Miracle* que Leonard fit sa demande: «*Ah, baby, let's get married, we've been alone too long*» (Chérie, marions-nous car nous sommes seuls depuis bien trop longtemps). Une demande à la Leonard Cohen, il faut bien le dire: résignée, résolument pessimiste, évoquant le dépouillement et la

guerre. Leonard et Rebecca envisagèrent de vivre ensemble, mais ce n'était pas pratique. La maison où Rebecca vivait avec ses chats se trouvait dans les collines, à environ trois kilomètres au nord de celle que Leonard partageait avec sa fille, Lorca. Lorca assurait une permanence pour un service d'écoute téléphonique d'urgence. La nuit, à travers le plancher en bois, on pouvait l'entendre répondre à des candidats au suicide. De sa relation avec Rebecca, Leonard disait: «Je trouve que ça marchait plutôt bien.» Même s'il trouvait «peu prudent de s'avouer heureux», il devait admettre qu'il «n'avait pas à se plaindre¹».

Certains lecteurs sont probablement en train de lever les mains au ciel en s'exclamant: «Ce n'est pas trop tôt!» D'autres s'étonnent peut-être, non pas que Leonard ait une aventure avec une très belle femme ni même qu'il en soit heureux, mais qu'il veuille se marier. Un vieil adage d'Europe de l'Est prétend qu'un homme devrait prier une fois avant de partir en mer, deux fois avant de partir à la guerre, et trois fois avant de se marier. Leonard n'était pas à court de prières, mais il pensait qu'un mariage avec Rebecca était viable. Une actrice comme elle était habituée à se lever tôt, elle ne serait pas perturbée par le réveil de Leonard qui se rendait quotidiennement au centre Zen à 4 h 30 du matin, et elle comprendrait que son travail l'éloigne pendant de longues périodes, l'absorbe complètement. Ils seraient autonomes financièrement. Généralement entourés de gens distraits et égocentriques, ils avaient dû apprendre à se montrer coriaces. De plus, Rebecca était jeune, d'une beauté remarquable, *sexy*, et elle aimait la musique, la sienne en particulier. Si jamais Leonard oubliait de prier pour les anges, ce ne serait peut-être pas aussi dangereux, à présent que le miracle semblait être advenu.

«En marge de tout cela, commente Rebecca, je tournais le film le plus important de ma carrière et Leonard terminait *The Future*, son plus grand succès aux États-Unis. Notre relation favorisait notre créativité, nous nous inspirions mutuellement, nous fumions cigarette sur cigarette en buvant des tonnes de café, on était ensemble, on vivait, on travaillait.» Rebecca avait décroché le rôle principal dans *The Hand that Rocks the Cradle* (La main qui berce l'enfant), elle

incarnait une jeune femme perturbée qui se fait passer pour une bonne d'enfant. Le tournage se déroulait à Tacoma, en banlieue de Seattle. Leonard accompagnait Rebecca, «ce que peu d'hommes auraient consenti à faire», souligne-t-elle. C'était la première fois que Leonard avait une relation sérieuse avec une personne plus célèbre et plus admirée que lui, mais ça ne lui posait aucun problème. «Il habitait avec moi dans la petite maison que j'avais louée. Lorsque je tournais, il passait le plus clair de son temps à écrire des chansons et à jouer du synthétiseur avec bonne humeur dans ma caravane, celle qui a inspiré *Tacoma Trailer*, le dernier morceau de *The Future*.»

On imagine la scène: Leonard pianotant gentiment sur son clavier pendant que Rebecca s'en allait jouer les nounous psychotiques, attendant qu'elle rentre pour lui jouer la chanson à laquelle il avait travaillé en son absence. *Tacoma Trailer* est une pièce instrumentale qu'il composa facilement. Rebecca remplissait efficacement le rôle de muse dont Leonard avait bien besoin, mais écrire n'en était pas moins laborieux. Cela avait toujours été difficile. Mais sans qu'il puisse le définir précisément, un changement s'était produit en lui en 1982, et le problème s'était aggravé. Il subissait des accès de perfectionnisme nourris par une impérieuse exigence d'authenticité. Il était capable d'écrire une «chanson parfaitement correcte, et même une bonne chanson», mais lorsqu'il la réécoutait, il lui semblait entendre un «imposteur²».

Leonard se demandait si ce problème résultait de la conscience qui lui était venue de sa propre mort, du sentiment «que tout ce qu'il faisait approchait de son terme, que la fin n'était pas loin³». En un sens, cela l'obligeait à se concentrer, mais au lieu d'avancer, il restait figé, s'enfonçant toujours plus loin dans l'introspection pour «atteindre l'authenticité, trouver le point d'équilibre entre vérité et mensonge, lumière et obscurité⁴». Il pouvait travailler sans relâche sur la même chanson, pendant des années, aussi longtemps qu'il le fallait. Dès ses premiers poèmes, il s'était passionnément investi dans l'écriture, avec le sentiment que c'était «pour de bon⁵». En ce qui concerne sa vie sentimentale, en revanche, il ne s'était encore jamais engagé «pour de bon». Il n'avait pas su faire ce qu'il fallait pour préserver ses relations

amoureuses. Elles entraient en conflit avec la solitude, l'espace et la liberté dont il avait besoin pour écrire. En 1993, Leonard répondit à un questionnaire (à titre exceptionnel malheureusement) pour le magazine masculin américain *Details*. À la question «Qu'est-ce qu'un homme doit absolument comprendre à propos des femmes?», il répondit: «Les femmes sont soumises à un mode de pensée centré sur leur désir profond de s'engager⁶.» Avec Rebecca cependant, il semblait prêt à s'engager. Il confia au journaliste que leur «relation était exclusive et parfaitement conventionnelle⁷», et que «oui, ils s'étaient fiancés⁸».

Le succès de *I'm Your Man* avait provoqué une attente vis-à-vis de l'album suivant. Cela ne contribua pas à accélérer sa sortie, bien que la moitié des chansons soient plus ou moins écrites depuis longtemps déjà. Leonard ajoutait une soixantième strophe à *Democracy* lorsqu'il fut interrompu par la sonnerie du téléphone. Son fils Adam, alors âgé de dix-huit ans, avait eu un sérieux accident de voiture en Guadeloupe, où il travaillait en tant que technicien pour un groupe de calypso. Il souffrait de multiples fractures du cou et du bassin, de neuf côtes cassées et d'un pneumothorax. Transféré dans un état grave à Toronto, il était inconscient à son arrivée à l'hôpital. Leonard prit l'avion et arriva alors qu'on dirigeait Adam vers les soins intensifs. Il veilla sur lui pendant quatre mois, jusqu'à sa sortie de l'hôpital; il s'asseyait à son chevet, en silence, observant son fils dans le coma. Parfois il lisait des passages de la Bible à haute voix. Les premiers mots d'Adam lorsqu'il reprit conscience furent: «Papa, tu ne pourrais pas trouver autre chose à me lire⁹?» Suzanne reconnaît: «Leonard a tenu à rester près de lui pendant des mois, il a tout laissé tomber pour être là et n'a pratiquement rien fait d'autre. Même si le ressentiment m'avait momentanément fait oublier que je l'avais aimé, en voyant à quel point il était présent pour nos enfants, je m'en suis souvenue.» Adam se rétablit complètement. Pendant sa convalescence, les liens entre le père et le fils se renforcèrent considérablement. Leonard, qui avait mis son travail entre parenthèses pour se consacrer à Adam, considérait que s'il ne devait plus jamais finir un album, ce ne serait pas la fin du monde. Dorénavant ses chansons semblaient faire leur

chemin sans qu'il ait besoin d'intervenir. La version soul de *Bird on a Wire* des Neville Brothers, réarrangée pour la comédie romantique du même nom, était en tête du hit-parade américain. Deux versions de *Everybody Knows*, celle de Leonard et celle des Concrete Blonde, étaient au générique d'un autre film, *Pump Up the Volume*. La bande originale comprenait par ailleurs la musique d'un groupe de rock populaire, les Pixies, dont le leader, Black Francis, allait être à l'origine d'un album en hommage à Leonard Cohen sans l'avoir vraiment cherché.

Lors d'un entretien, il avait couvert *I'm Your Man* de tant d'éloges que la rédaction du magazine *Les Inrockuptibles* imagina de réunir les artistes de rock les plus en vue pour un album de reprises. Francis n'aimait pas spécialement la musique de Leonard jusqu'à ce qu'en 1990, au cours d'une tournée sinistre en Europe, il achète la cassette de *I'm Your Man* dans une station-service. Elle traîna dans un sac jusqu'en Espagne, où le groupe devait prendre quelques jours de relâche. «Nous avions prévu, raconte Francis, d'aller faire le tour des boîtes de nuit dans une ville balnéaire, mais l'ambiance était tellement déplorable, en particulier avec Kim le bassiste, que j'avais envie d'avoir la paix.» Il avait donc demandé au manager de lui trouver un endroit tranquille et s'était retrouvé dans un hôtel désert un peu plus bas sur la côte. À la réception, pas de chance, il aperçut Kim Deal, qui avait eu la même idée. «Alors qu'il y avait 800 chambres vides dans l'hôtel, le réceptionniste, pensant bien faire, nous a donné des chambres voisines. Trop fatigués pour protester, on a laissé faire.»

Francis resta enfermé dans sa chambre. «C'était l'été, il y avait un beau soleil dehors, mais j'ai préféré garder les rideaux fermés. Il faisait noir dans la chambre. J'avais mes nouvelles cassettes alors j'ai mis *I'm Your Man*. Je l'ai écouté en boucle pendant trois jours. C'était exactement ce qu'il me fallait dans cet état d'esprit – frustré, désœuvré, seul dans un hôtel paumé. La voix, les notes sur le petit Casio, l'univers artificiel, sensuel et vaste qui tissent le décor de cet album, j'ai tout compris: tout ce qu'il avait de sexy, de drôle et de sombre m'est apparu encore plus sexy, encore plus drôle et encore plus sombre. J'étais devenu fan.»

Nick Cave admirait Leonard Cohen depuis bien plus longtemps. Encore adolescent dans une petite ville d'Australie, il avait entendu Leonard pour la première fois lorsqu'une de ses petites amies l'avait obligé à écouter *Songs of Love and Hate* du début à la fin. Il n'est pas le seul à avoir découvert Leonard Cohen de cette façon. «Je n'avais jamais rien écouté de pareil, s'exclame Cave. Cet album a eu une influence fondamentale sur la musique que j'ai composée par la suite. Il a été le premier à me montrer qu'il était possible de transposer les images sombres et masochistes de la poésie et de la littérature européennes que nous aimions dans l'univers du rock. La reprise de *Avalanche*, encore plus lugubre que l'original, donne d'emblée la tonalité générale de mon premier album avec les Bad Seeds.» Sept ans plus tard, lorsque *Les Inrockuptibles* lui demandèrent de participer à l'album avec les Bad Seeds, il refusa. Il n'avait que mépris pour ce genre d'hommage, il ne «pouvait rien imaginer de pire». Mais un peu plus tard, raconte Nick Cave, «après avoir traîné au pub tout l'après-midi, on est revenus au studio relativement éméchés. On a commencé à chanter *Tower of Song* pendant plus de trois heures. On a enchaîné tous les styles de musique possibles et imaginables et on n'y a plus pensé. S'il existe une version merdique de cette chanson, c'est bien celle-ci. Mais quelqu'un a trouvé l'enregistrement et l'a édité. On l'a trouvé pas mal, ou du moins assez drôle.» Et c'est ainsi qu'elle se retrouva sur l'album.

I'm Your Fan sortit en novembre 1991, avec dix-huit titres interprétés notamment par les Pixies (*I Can't Forget*), R.E.M (*First We Take Manhattan*), James (*So Long, Marianne*), Lloyd Cole (*Chelsea Hotel*) et Ian McCulloch (*Hey, That's No Way to Say Goodbye*). John Cale, le plus âgé des participants, chante *Hallelujah*. C'était la première fois qu'un artiste confirmé interprétait une chanson de Leonard. *NME* qualifia sa version de «petite merveille à la beauté sauvage». Leonard était fier de cet album. Cela ne le dérangeait pas que ses livres prennent la poussière sur les étagères, «mais les chansons, c'est différent; si on ne les chante pas, elles disparaissent¹⁰». On a tous besoin d'encouragements, disait-il, et à condition de tenir le coup assez longtemps, ils finissent par arriver. Ce moment était venu pour

Leonard. La même année, il fut intronisé au Panthéon de la musique canadienne. Dans son discours de remerciements il ironisa: «Si j'avais reçu cet honneur quand j'avais vingt-six ans, il me serait monté à la tête. À trente-six ans, il m'aurait probablement conforté dans ma recherche un peu morbide de spiritualité. À quarante-six ans, il m'aurait confronté à mon déclin et m'aurait fourni un alibi pour me retirer. Mais à cinquante-six ans, je viens à peine d'atteindre mon rythme de croisière et ça ne me fait aucun mal¹¹.» Cela tombait bien: en octobre, ses compatriotes lui accordèrent une distinction encore plus prestigieuse en le faisant officier de l'Ordre du Canada.

Pour rendre la politesse, Leonard, à la demande de Hal Willner, accepta de participer à un album en hommage à Charles Mingus, *Weird Nightmares*. «Je suis allé chez lui avec une sélection de poèmes de Mingus, raconte Willner. Il a choisi une strophe d'un poème qu'il aimait, "The Chill of Death". J'avais un petit enregistreur numérique. Il s'est assis à son bureau et a récité et rerécité dans le micro pendant une demi-heure. À un moment, le téléphone a sonné et il a décroché tout en continuant. À l'autre bout du fil son correspondant demandait: "Leonard, qu'est-ce que tu fais? " "Je suis un homme qui lit "The Chill of Death"." C'est resté sur l'enregistrement.»

* * *

En mars 1992, Rebecca participa à la cérémonie des Oscars. Elle descendit les marches en compagnie d'un homme d'une élégance parfaite. Les flashes jaillirent, et les photos de Rebecca et Leonard se retrouvèrent dans un grand nombre de tabloïdes. «Un magazine anglais écrivit, en légende de notre photo: "Beauty and the Beast (La Belle et la Bête) "», dit Rebecca. Ce n'était vraiment pas gentil de traiter Rebecca de Bête. Cela faisait allusion aux titres qui accompagnaient les photos de Gainsbourg avec Bardot, Gréco ou Birkin. Mais à l'inverse de Gainsbourg, Leonard avait toujours pris soin de rester dans l'ombre. «Les Oscars étaient bien le dernier endroit où on pouvait s'attendre à le voir, dit Rebecca. Il m'a accompagnée parce que je le lui ai demandé: on m'avait invitée et nous étions en couple. Il a simplement dit: "D'accord." Ce n'était pas son genre de

discutailler, de peser le pour ou le contre. Ça ne l'enchantait pas plus que ça, mais il n'allait pas refuser et me laisser y aller toute seule. Je suis persuadée que, comme moi, Leonard vit dans l'instant présent, il réagit en fonction de la personne en face de lui, sans se soucier de l'image qu'il est censé incarner. Ce qui comptait, c'était la vie que nous menions tous les deux comme des gens ordinaires et non en tant qu'actrice ou chanteur célèbres.»

Leonard travaillait parfois sur le synthétiseur de Rebecca. Elle se souvient plus particulièrement de deux chansons. Leonard n'en finissait pas de reprendre *A Thousand Kisses Deep*, comme «un peintre recouvre un tableau qui vous plaît d'une nouvelle couche de peinture, puis d'une autre et encore et encore. J'ai retrouvé cette chanson dix ans plus tard sur un de ses albums [*Ten New Songs*, 2001]; ni la musique ni les paroles n'étaient les mêmes. Il s'acharnait de la même manière sur *Anthem*, qu'il jouait et rejouait sans cesse sur mon synthétiseur. Un jour, j'ai dit: "Voilà, c'est ça, ce sont les bonnes paroles." Il m'a jeté ce regard sceptique que je connaissais bien: "Je vais te dire. Tu sais exactement à quoi cette chanson doit ressembler. Produis-la avec moi." C'est ainsi qu'il m'a propulsée dans cette situation extrêmement flatteuse, mais cela m'a beaucoup surprise. En réalité, j'avais vraiment l'impression de connaître cette chanson. Je viens de la réécouter, elle me fait encore pleurer. Elle a la force de *Auld Lang Syne* (Ce n'est qu'un au revoir), elle est immortelle, elle représente l'archétype du genre. On y entend la même authenticité que lorsqu'il vous parle, on y sent l'omniprésence de sa personnalité. Il réussit à exprimer autant de compassion pour les perdants que de compréhension pour les ennemis. C'est loin d'être facile et il faut beaucoup travailler pour arriver à ce résultat.

«Bien sûr, ajoute Rebecca, ce n'est pas facile d'être Leonard Cohen. Il voyage en solitaire, il repose en permanence sur un lit de misère et pourtant il ouvre à tout moment des fenêtres sur l'infini: "*Every heart to love will come, but like a refugee.../Forget your perfect offering/There is a crack in everything/That's how the light gets in.*" (Chaque cœur en viendra à l'amour.../Oublie ton offrande parfaite/En toute chose il y a une fêlure/C'est ainsi que la lumière pénètre.) C'est magistral. Il a une

manière unique d'exprimer la compassion. L'un de mes amis qui a fait une cure de désintoxication m'a dit que ce passage était cité dans les brochures d'accompagnement. Leonard m'a beaucoup appris. Il est à la fois humble et fier. Il semble toujours dire en filigrane: "Grattons pour voir quelle vérité se cache là- dessous. Ne nous leurrions pas." Au début de notre relation, il m'arrivait de me lamenter sur les épreuves que j'avais traversées dans mon enfance. Leonard sait écouter mieux que quiconque, mais il a fini par me dire: "Je comprends, ça dû être terriblement dur d'avoir à grandir pauvre et noire."» Rebecca avait ri. «Il n'y avait aucune méchanceté dans cette réflexion, il ne portait aucun jugement, il ne blâmait personne. Leonard a forgé son caractère et sa ténacité en résistant à la souffrance sans broncher, même si, dans sa jeunesse, il a cherché des échappatoires dans la drogue, le sexe, la musique, la célébrité, l'argent, comme la plupart des gens. Mais il a rapidement eu le courage de faire face à la souffrance, d'en faire une alliée, de s'en servir pour écrire et pour vivre sans se dérober.»

Le 1er avril 1992, quelques jours après les Oscars, Leonard rassembla une centaine d'invités dans un grand hôtel sur Sunset Boulevard pour fêter les quatre-vingt-cinq ans de Roshï. Il demanda à l'orchestre, dirigé par Perla Batalla, de clôturer la soirée avec *Auld Lang Syne*, la chanson favorite de Roshï qui s'était endormi bien avant. Cela fit sourire Leonard: «C'est bon signe s'il dort.» Les invités repartirent avec un livre célébrant la vie du vieil homme, que Leonard avait préparé et publié avec l'aide de Kelley Lynch. Leonard l'avait fait relier d'or, comme un Oscar.

* * *

Leonard travaillait en studio sur son nouvel album, *The Future*, lorsque les émeutes éclatèrent à Los Angeles le 29 avril 1992. Quatre officiers de police blancs venaient d'être acquittés après avoir battu à mort un automobiliste noir. La scène, filmée par un témoin, passait régulièrement à la télévision. La banlieue sud de Los Angeles, quartier où vivaient essentiellement des Noirs américains, s'embrasa. Des voitures et des bâtiments furent incendiés et des magasins pillés. Un routier, blanc, fut traîné hors de son camion et gravement battu. Alors

que la violence se propageait, les discussions à propos de l'acquisition d'armes à feu allaient bon train dans les quartiers blancs favorisés. Au bout de quatre jours, le gouvernement envoya les Marines. Il y eut 53 morts, des centaines de bâtiments détruits et environ 4000 incendies. Leonard voyait la fumée de sa fenêtre, une couche de cendres s'accumulait sur la pelouse devant la maison. Son domicile n'était pas très éloigné de South Central, le centre Zen était plus proche encore. En se rendant au centre de bon matin, Leonard avait l'habitude d'entendre des coups de feu et de marcher sur des seringues. Désormais, il apercevait les planches clouées aux vitrines des magasins et les débris carbonisés d'une station-service. C'était «un décor apocalyptique qui s'accordait parfaitement bien à mon travail¹²». Il avait commencé à écrire la chanson *The Future* – qui s'intitulait encore *If You Could See What's Coming Next* – lorsque le mur de Berlin était tombé en 1989 et, comme il l'avait prédit, tout était en train de s'effondrer.

«Je lui ai demandé: "Pourquoi tiens-tu donc tant à vivre à Los Angeles? Tu as une maison dans la belle ville de Montréal, une autre à Hydra, tu as vécu à New York et à Paris. Pourquoi rester là?" Leonard a répondu un truc du genre: "C'est l'endroit idéal. Un lieu métaphorique qui incarne le déclin. Tout le système est en train de s'écrouler, je le sens. L'avenir est sombre, Los Angeles est l'épicentre de la décadence d'où surgissent malgré tout de folles espérances, telles les mauvaises herbes qui s'obstinent à pousser sur le bitume. Je veux écrire ce qui se passe réellement ici." "D'accord, on vit dans l'Impasse de la Désolation, toi à un bout, moi à l'autre. Génial." Et c'est dans ce contexte qu'il a écrit *The Future*, qui se démarque complètement de tout ce qu'il avait fait jusqu'alors.» L'album s'était précédemment intitulé *Be for Real* (Sois sincère), puis *Busted* (La main dans le sac). Leonard lui attribua finalement le titre de cette chanson apocalyptique.

Il fut enregistré avec une équipe tournante de musiciens et de techniciens dont le nombre rivalisait avec celle réunie par Phil Spector pour *Death of a Ladies' Man*. À côté des noms de Jennifer Warnes, Anjani, Julie Christensen, Perla Batalla, Peggy Blue, Edna Wright et

Jean Johnson, trente chanteuses et un chœur de gospel figurent sur les crédits de l'album. Outre les instruments caractéristiques du rock, on entend des cordes, des synthétiseurs, les cuivres d'un ensemble R & B et de nombreux instruments de musique country – mandoline, guitare –, ainsi qu'un orgue semblable à ceux qu'on entend dans les arénas sportifs. Perla Batalla, Rebecca De Mornay, Jennifer Warnes et David Campbell sont cités comme arrangeurs, et Rebecca, Leanne Ungar, Bill Ginn, Yoav Goren et Steve Lindsey comme coproducteurs. Cependant, la pochette mentionne: «Un disque par Leonard Cohen.»

«Ce fut un accouchement difficile», se souvient Leanne Ungar, l'ingénieure du son. «Chaque morceau était enregistré selon une méthode spécifique. La plupart des chansons avaient vu le jour chez Leonard, où Yoav Goren programmat les synthétiseurs pour l'aider à obtenir les sons qu'il désirait. À l'époque, je travaillais avec Steve Lindsey dans un autre studio, sur le mixage d'un album des Temptations. J'en ai parlé à Leonard, il m'a dit: "Oh, j'aimerais bien quelques touches Motown sur certaines chansons" et il m'a demandé de le présenter à Steve.» Leonard décrit Lindsey comme «un homme doté d'une grande sensibilité musicale». Il avait produit Aaron Neville et Ray Charles, notamment. Il collabora à *Be for Real*, la reprise d'une ballade soul de Frederick Knight. Leonard a reconnu: «Je n'aurais pas pu la faire sans lui¹³.»

Lindsey joua un rôle tout aussi important pour *Always* d'Irving Berlin, la deuxième reprise figurant sur l'album. C'était l'une des chansons favorites de la mère de Leonard. «Il a réuni de très bons musiciens, dit Leonard, et organisé une soirée formidable pendant laquelle nous avons joué *Always* une heure durant. J'ai préparé une boisson que j'avais inventée un jour de canicule dans la ville de Needles en Californie, en 1976: un mélange de tequila, de jus de canneberge et de fruits frais avec du citron vert, que j'ai appelé "Aiguilles Rouges [as](#)" et distribué à tous ceux qui voulaient communier. La session est devenue animée et nous avons joué pendant très longtemps¹⁴.» «On avait tous du plomb dans l'aile et ça s'entend, explique Lindsey. Après de nombreux essais, on a enfin réussi une prise que l'on trouvait géniale. Leonard a fait la voix. À la

fin du solo, il a disparu et on ne l'a plus revu. On l'a découvert étendu par terre dans les toilettes du studio. Il voulait que j'aille chercher le gardien pour qu'il puisse s'excuser¹⁵.» «Plusieurs musiciens, dit Leonard, m'ont dit que c'était le meilleur moment qu'ils avaient jamais passé dans un studio d'enregistrement¹⁶.» Leanne Ungar se souvient d'avoir remarqué que des «étincelles passaient entre Steve Lindsey et Kelley Lynch». Ce fut le début d'une union dont naquit un fils.

Ungar fut ravie de voir réapparaître *Anthem*, dix ans après que la chanson eut été malencontreusement effacée durant le mixage de *Various Positions*. Bien qu'elle n'ait rien eu à se reprocher, en tant qu'ingénieure du son, elle s'était toujours sentie responsable. La nouvelle version était très différente. *Closing Time* subit aussi de nombreuses transformations. «Lorsque je l'ai entendue pour la première fois, dit Ungar, c'était un slow superbe accompagné par un jeu langoureux de cordes amplifiées. Je l'adorais. Un jour, Leonard arrive au studio et déclare: "Il va falloir tout effacer et recommencer." "Non! Tu ne peux pas faire ça." Mais le lendemain il a enregistré une version rapide qui fut non seulement un énorme succès au Canada, mais lui valut aussi le prix du meilleur chanteur de l'année.» En 1992, dans son discours de remerciements à la cérémonie de remise des prix Juno, il déclara d'un ton impassible: «Aucun autre pays au monde n'aurait eu l'audace de m'attribuer le prix du meilleur chanteur.»

Rebecca avait accompagné Leonard au Canada pour la cérémonie. Elle passait régulièrement au studio. Elle était présente lors de l'enregistrement de *Waiting for the Miracle*, la chanson qui contient la demande en mariage de Leonard, et *Anthem*, dont il lui avait confié la coproduction. Il précisa que ce n'était pas par indulgence sentimentale. «Pour moi, le producteur est la personne sans laquelle une chanson n'existerait pas. Rebecca a une oreille musicale impeccable et une sensibilité artistique très développée. Je lui ai chanté d'innombrables versions d'*Anthem*, avec chœurs et instruments, mais aucune ne me semblait bonne. Et au moment où j'allais la modifier pour la centième fois, elle m'a arrêté en me disant: "C'est ça, tu la tiens." Il était très tard, mais on a réussi à trouver un studio et à enregistrer la piste de base ce soir-là avec son synthétiseur Technics.

Sa contribution a donc été essentielle¹⁷.» Le mixage a «duré une éternité», dit Ungar, mais quatre ans après *I'm Your Man*, *The Future* fut enfin prêt en novembre 1992.

À la place d'une photo de Leonard, on peut voir sur la pochette un dessin stylisé, quasi héraldique, représentant un colibri, un cœur bleu surmontant une paire de menottes ouvertes qui pouvaient symboliser la beauté, le courage, la liberté, la perte de liberté, le sadomasochisme ou encore tout cela à la fois. Leonard dédia l'album à sa fiancée et cita un passage de la Genèse (24): «Et alors que je n'avais pas encore fini de parler, voici que Rebecca s'avança vers le puits, sa cruche sur l'épaule, pour la remplir. Et je lui dis: je t'en prie, laisse-moi boire de ton eau.»

Avec une heure d'écoute, *The Future* est le plus long album de Leonard. Il contient sept chansons inédites, une pièce coécrite et un morceau instrumental. Il est aussi facile à écouter que l'album précédent, grâce à ses arrangements contemporains, ses chansons entraînantes et ses rythmes enlevants. Sur les mélodies, le timbre grave, rude mais séduisant, se situe quelque part entre la voix d'un prophète de malheur qui ne manquerait pas d'humour noir et celle de Barry White. La chanson d'ouverture donne le ton: un pessimisme jubilatoire sur un air de danse synth-pop. «*I've seen the future baby, it is murder*» (J'ai vu l'avenir ma belle, c'est l'horreur), prédit Leonard, allant plus loin que Prince qui disait, dans une chanson portant le même titre: «*I've seen the future and boy it's rough*.» (J'ai vu l'avenir, ça va être très dur.) Il fait référence à Staline, au Diable, à Charles Manson et au Christ, dresse le répertoire des péchés de l'Occident – le crack, l'avortement, la sodomie, Hiroshima et, pire que tout, les poètes médiocres – et tire sa révérence en tant que «*little Jew who wrote the Bible*» (le petit juif qui a écrit la Bible). «Je ne sais pas exactement d'où m'est venu ce vers, mais dès que je l'ai écrit, j'ai su qu'il était bon¹⁸.» C'est son quart d'heure de rap en quelque sorte, son «Hoochie Coochie Man [at](#)». «Il est drôle, ironique et prend ses distances avec les événements qui ont inspiré la chanson. C'est un bon morceau pour danser, et c'est de l'art. Il reste quand même de l'espoir. Cette chanson s'appuie néanmoins sur une réalité potentiellement fatale. C'est ce qui

lui donne le pouvoir de nous bouleverser¹⁹.»

Dans *Democracy*, Leonard aborde des problèmes sociopolitiques plus directement qu'il ne l'avait jamais fait. Les paroles poignantes ne vont pas chercher Abraham, Isaac ou les bouchers:

Elle arrive de ces nuits à la place Tian'anmen...
Des feux des sans-abri
Des cendres des homos...
J'aime ce pays mais je ne supporte pas ce cirque
Et je ne suis ni de droite ni de gauche
Je me contente de rester chez moi ce soir
Perdu dans ce foutu petit écran

*It's coming... from those nights in Tiananmen Square...
from the fires of the homeless,
from the ashes of the gay...
I love the country but I can't stand the scene
And I'm neither left or right
I'm just staying home tonight,
getting lost in that hopeless little screen*

Dans les entretiens donnés pour la promotion de l'album, Leonard affirme que la démocratie est «la plus grande religion que l'Occident ait jamais inventée», et il ajoute: «[Comme] le disait Chesterton au sujet de la religion, c'est une excellente idée, dommage que personne n'ait pensé à l'essayer²⁰.»

Il y a quelques moments de calme au milieu de ce chaos apocalyptique, comme dans *Light as the Breeze*, sur les vertus apaisantes du cunnilingus, dont l'aspect douceâtre est contredit par l'idée que le sexe et l'amour n'apportent qu'une consolation passagère, un pansement provisoire avant de reprendre le combat sur le ring, et dans *Always*, une chanson sirupeuse que l'interprétation outrancière rend acide. Dans *Anthem*, le joyau de l'album, Leonard chante:

Les guerres, ils en feront encore
La sainte colombe, elle sera prise encore
Achetée, vendue et puis achetée encore
La colombe n'est jamais libre

Ah the wars they will be fought again

*The holy dove, she will be caught again
Bought and sold and bought again
the dove is never free*

Et nous offre pourtant une lueur d'espoir:

Oublie ton offrande parfaite
En toute chose, il y a une faille
C'est comme ça que la lumière s'infiltré

*Forget your perfect offering
There is a crack in everything
That's how the light gets in*

«La lumière, explique Leonard, représente la possibilité de réconcilier sa vie, ses chagrins, avec l'aube de chaque jour qui se lève. C'est une certitude qui va bien au-delà de l'intelligence, qui nous permet de vivre notre vie, d'accepter les désastres, les peines et les joies qui sont notre lot à tous, mais seulement si nous reconnaissons qu'en toute chose il y a une fissure. Je pense que tout autre point de vue nous condamne au désespoir²¹.» Avec *The Future*, Leonard atteint l'objectif qu'il s'était fixé longtemps auparavant: l'équilibre entre l'obscurité et la lumière, la vérité et le mensonge.

Les critiques furent résolument positives et l'album connut un grand succès commercial, particulièrement dans les pays anglophones. Il se plaça dans le top 40 au Royaume-Uni, fut consacré double platine au Canada et se vendit à 250 000 exemplaires aux É.-U.. Trois chansons, *The Future*, *Anthem* et *Waiting for the Miracle*, figurent sur la bande originale du film *Natural Born Killers* d'Oliver Stone (1994). Leonard s'acquitta des obligations promotionnelles, donnant plus d'entrevues qu'il n'en avait jamais accordées, rencontrant d'innombrables journalistes auxquels il répétait plus ou moins les mêmes phrases sur l'Amérique, l'Apocalypse et parfois, mais plus rarement, sur sa relation avec Rebecca. Celle-ci se trouvait justement à Toronto où elle tournait dans un film de Sidney Lumet. Elle se joignit à Leonard pour les interviews, ce qui ne manqua pas de déconcerter la presse. Quand le journaliste de *Maclean's* remarqua qu'elle semblait «réservée et un peu en dehors de son élément», il aurait aussi bien pu décrire Leonard lors

de la cérémonie des Oscars²². Rebecca, comme Dominique Issermann avant elle, réalisa le clip du premier *single*, *Closing Time*. Perla Batalla, qui figure dans le clip aux côtés de Julie Christensen, enceinte, se rappelle que Rebecca arrivait sur le tournage après sa journée de travail avec Sidney Lumet: «Elle apportait des bouteilles d'eau minérale et des gobelets en plastique.» Pour faire sourire Leonard, Rebecca, hors champ, mimait un *striptease* et flirtait avec lui.

Leonard accepta d'interroger Rebecca pour le magazine de potins mondains fondé par Andy Warhol, *Interview*, celui-là même qui avait refusé de publier un article de Danny Field sur Leonard Cohen sous prétexte qu'il n'était pas assez connu à l'époque. Le dialogue alternait révélations et réparties pleines de sous-entendus qui montraient que Leonard avait trouvé en Rebecca la partenaire idéale, à moins que son style n'ait déteint sur elle. Elle commença par dire que ce qui lui plaisait le plus dans le fait d'être interviewée par Leonard Cohen était qu'elle échapperait à la question: «Quelle est la nature exacte de vos relations avec Leonard Cohen?» Bien entendu, ce fut sa première question. Il lui demanda ensuite si elle pensait que jouer la comédie avait une fonction thérapeutique. Elle répondit: «Si vous avez des plaies ouvertes, je ne crois pas qu'interpréter un rôle suffise à les guérir. Cependant, mon métier d'actrice m'apporte un certain éclairage.» Quand il la questionna sur le rôle qu'elle aimerait jouer, elle répondit: «Jeanne d'Arc.» Sur le ton doucereux d'un animateur populaire, ou d'un homme vieillissant séduit par une jeune beauté, Leonard s'extasia avec un brin d'ironie: «Comment faites-vous pour avoir un teint aussi resplendissant?» «Vous voulez un conseil de beauté?» «Oui.» «Pour être beau, Leonard, il faut être heureux²³»

* * *

L'album terminé, Leonard retourna à un vieux projet de livre demeuré en chantier, une anthologie de poèmes et paroles de chansons sur laquelle il travaillait depuis le milieu des années 1980 et qui n'était toujours pas finie. Après avoir fouillé dans ses réserves et essayé toutes les méthodes de classement possibles, il avait conçu trois ouvrages différents – un court, un moyen, un long – qu'il s'était empressé

d'abandonner: sa célébrité était à son comble, et il n'avait fait paraître aucun livre depuis neuf ans. *Selected Poems 1956-1968*, la dernière anthologie réalisée avec l'aide de Marianne, datait de plus de vingt-cinq ans. Leonard se tourna vers son amie Nancy Bacal.

«Il avait accumulé des tonnes de poèmes et de paroles de chansons pendant des mois, des années, dit Bacal. C'était l'œuvre de toute une vie, il se sentait dépassé, incapable d'en tirer quoi que ce soit. Alors on a choisi une méthode plutôt ésotérique. On a décidé de n'utiliser que les poèmes les plus récents, moins nombreux et plus succincts que son œuvre de jeunesse. On les a rassemblés, ce qui n'a pas été facile, mais nous étions très contents du résultat.» Un jour, Rebecca arriva alors qu'ils étaient en plein travail. Leonard lui montra ce qu'ils avaient fait. Contrariée de voir qu'il n'y avait aucun de ses poèmes favoris, elle prépara sa propre liste en y ajoutant des poèmes plus romantiques. «Déconcertés, on s'est à peine jeté un coup d'œil et j'ai senti que Leonard commençait à changer d'avis, à penser qu'il fallait peut-être les inclure. Dès qu'on a ouvert la porte aux modifications, c'est devenu le chaos. Il n'arrivait pas à choisir. Son angoisse était palpable. Jusqu'à la dernière minute il a faxé des corrections à l'éditeur qui devenait fou. Finalement, je me suis retirée, c'était trop compliqué pour moi.»

Stranger Music: Selected Poems and Songs, dédié à Adam et Lorca, fut publié en mars 1993. C'est un gros livre d'environ 400 pages. Les morceaux choisis y sont classés par ordre chronologique, et le dernier chapitre, «Uncollected Poems», renferme onze textes inédits écrits dans les années 1980. Bien que ce recueil ne soit pas aussi exhaustif qu'il le prétende, il a le mérite de donner une assez bonne idée de l'œuvre de Leonard Cohen, en dépit de quelques choix inattendus et de quelques omissions surprenantes. Par exemple, on y trouve des extraits de son second roman, *Beautiful Losers*, mais aucun du premier, *The Favourite Game*, et il privilégie des chansons telle que *Suzanne*, *Master Song* et *Avalanche* plutôt que leurs versions poétiques moins connues. Leonard profite aussi de l'occasion pour modifier ses textes, parfois de manière assez conséquente. Grâce à la curiosité de ses nouveaux fans pour son œuvre littéraire et compte tenu du fait que la

plupart de ses recueils de poèmes étaient épuisés, *Stranger Music* se vendit très bien.

* * *

La tournée de *The Future* devait commencer le 22 avril 1993 en Scandinavie. Leonard avait autour de lui un groupe de sept personnes – Bob Metzger, Steve Meador, Bill Ginn, Bob Furgo, Paul Ostermayer, Jorge Calderon, Julie Christensen et Perla Batalla. À l'exception de Calderon, tous étaient de vieux compagnons de route. Nombreux étaient ceux qui l'avaient accompagné sur la précédente tournée, particulièrement réussie et agréable. Le moral était au beau fixe. Pendant la semaine de répétitions, la maison de disques américaine, qui voulait renforcer la notoriété récente de Leonard, organisa un concert privé dans son studio de Los Angeles, le Complex, dont les concerts étaient diffusés sur une centaine de stations de radio à travers le pays. Le concert fut retransmis sous le titre *The Columbia Records Radio Hour Presents: Leonard Cohen Live*. Au cours des semaines précédentes, Leonard avait également participé à deux émissions, *In Concert* et *David Letterman*. Entrecoupés par vingt et un spectacles au Canada, les seize concerts aux États-Unis se remplissaient bien.

En Europe, plusieurs concerts devaient se dérouler dans des enceintes sportives et le groupe devait se produire dans deux festivals de rock. Comme toujours, le public était au rendez-vous et les critiques furent favorables. Dans son compte rendu du Royal Albert Hall, l'*Independent* déclara que Leonard était devenu un homme de scène et mentionna que, dans le public, un grand nombre de femmes d'âge mûr manifestaient leur enthousiasme bruyamment. Leanne Ungar, mariée à Bob Metzger, enregistrait les représentations. *Cohen Live* sortit en 1994, onze ans après *Field Commander Cohen*, avec huit chansons enregistrées pendant cette tournée et cinq pendant celle de 1988. En cours de route, Leonard fit une apparition à la télévision britannique dans *Later... with Jools Holland*, ainsi que dans plusieurs autres émissions en Espagne et en France. Il enregistra une chanson de Ray Charles, *Born to Lose*, en duo avec Elton John pour son album *Duets*; il la connaissait par cœur pour l'avoir écoutée en boucle à

Hydra. À Vienne, Rebecca débarqua avec un énorme gâteau surmonté d'un colibri et entouré de l'inscription: «R. aime L. aime R. aime L.» Aussi souvent que son emploi du temps le lui permettait, Rebecca voyageait dans le bus avec Leonard et le groupe, en Europe comme aux É.-U.

Aux États-Unis, la tournée reçut également des critiques positives. *Rolling Stone* parla d'un Brecht contemporain, et le *New York Times* remarqua le recueillement du public, «suspendu à ses lèvres dans une ferveur quasi religieuse²⁴». Au Canada, Leonard fit la lecture du *Livre des morts tibétain* pour une émission de la télévision canadienne. Il l'avait découvert dans la maison de Marianne à Hydra.

Le dernier poème de *Stranger Music*, «Days of Kindness», avait été écrit à Hydra en 1985:

Marianne et l'enfant
Les jours bienveillants
Ça monte dans ma nuque
et ça prend la forme des larmes
Je prie pour qu'une douce mémoire
les accompagne également
ces êtres chéris que j'ai défaits
dans ce monde pour un enseignement

Marianne and the child
The days of kindness
It rises in my spine
and it manifests as tears
I pray that a loving memory
exists for them too
the precious ones I overthrew
for an education in the world

Bien qu'il réfute tout sentimentalisme, quelque chose ramenait Leonard vers son passé. Peut-être qu'il se préoccupait plus de son avenir personnel que de son album *The Future*. Il avait souvent évoqué le caractère éphémère de son travail, la fin prochaine; il s'était aussi engagé à finir sa vie avec la même femme. Il lui restait cependant beaucoup de choses à accomplir.

Mêmes'il se montrait reconnaissant, l'attention et la vénération

dont il faisait l'objet commençaient à le lasser. Au cours des deux dernières années, il avait été intronisé au Panthéon de la musique canadienne, fait officier de l'Ordre du Canada, avait remporté deux prix Juno pour le meilleur compositeur de l'année, deux prix pour la meilleure vidéo et un pour le meilleur chanteur. L'Université McGill lui avait même remis un diplôme honorifique. Juste au moment où il pensait que le Canada était à court de lauriers, Leonard apprit qu'on venait de lui décerner le prix de la réalisation artistique du Gouverneur général pour l'ensemble de son œuvre. C'est le genre de récompense qui donne l'impression à un artiste qu'il est vieux et que sa carrière est terminée, même si son dernier album et son dernier livre sont des *best-sellers*, même s'il a à son bras une fiancée jeune et belle.

En novembre 1993, Leonard s'envola pour Ottawa en compagnie de Julie et de Perla pour un gala hommage où les deux jeunes femmes devaient chanter *Anthem*, accompagnées d'un orchestre et d'une chorale de gospel.

Durant la cérémonie d'ouverture, Leonard, la tête pratiquement rasée, déclara: «Je me sens comme un soldat.» De la scène, il apercevait dans l'auditoire son vieux compagnon d'armes, Pierre Trudeau. Leonard continua: «On peut bien vous décorer pour avoir conduit à la victoire une campagne militaire ou pour une action héroïque là où on n'a fait que son devoir, mais il ne faut pas que les médailles modifient votre façon de combattre²⁵.» Son discours de remerciements lui ressemblait: un mélange de modestie, de sincérité et de déclarations d'intention. Irving Layton, comme toujours, se montra à la hauteur en déclarant: «On dirait le prophète Jérémie égaré dans Tin Pan Alley. Il veut se battre à mains nues et détruire les illusions qui restent sur l'époque dans laquelle nous vivons et sur ce que nous pouvons en attendre²⁶.» Leonard semblait tout à fait décidé à bannir les siennes.

Un autre hommage se préparait au Canada sous la forme d'un livre intitulé *Take This Waltz*, qui devait paraître en septembre 1994 pour le sixième anniversaire de Leonard, avec la contribution d'écrivains et de personnalités telles que Louis Dudek, Allen Ginsberg, Judy

Collins et Kris Kristofferson. De retour à Los Angeles, Leonard défit sa valise, prépara un sac à dos et, d'un même mouvement, s'éloigna de la ville et de l'avenir qui l'attendait aux côtés d'une jeune et belle actrice. Il retournait là où il s'était installé discrètement quelques mois auparavant, à la fin de la tournée: dans une pauvre petite baraque en montagne, où il avait décidé de devenir l'homme de compagnie d'un moine japonais.

[as](#) NDT. Traduction de Red Needles, en référence à la ville de Needles.

[at](#) NDT. Standard du blues écrit et composé par Willie Dixon et interprété pour la première fois par Muddy Waters en 1954.

De cette colline brisée

La journée était chaude et sèche, mais un liseré de neige s'accrochait encore au sommet de la montagne.

Leonard, vêtu d'une longue robe noire et de sandales, marchait résolument le long du chemin sinueux, les yeux baissés, les mains jointes. D'autres silhouettes noires se déplaçaient en procession sur le sentier, dans un silence rompu par le seul bruit des pas sur le gravier. «Les gens se font une représentation romantique des monastères», remarque Leonard. Le centre Zen du mont Baldy, situé dans les montagnes de San Gabriel à 90 kilomètres de Los Angeles, est un ancien camp scout. Il n'a absolument rien de romantique. À 2000 mètres d'altitude, les pins y sont aussi minces que l'atmosphère.

Le nouveau refuge de Leonard ressemblait à un site archéologique où auraient subsisté quelques vestiges d'une civilisation disparue; de petites cabanes en bois brut, une statue de Bouddha et des pierres qui délimitaient le cercle des anciens feux de camp. Quelques bonnes âmes avaient fait de leur mieux pour retaper le centre avec des outils rudimentaires. Il se trouvait juste à côté de la voie rapide qui reliait la ville universitaire de Claremont, en contrebas, aux pistes de ski en amont. Il n'offrait même pas les grands silences de la solitude. De l'autre côté de la route, il y avait une auberge dont l'enseigne, proposant le gîte, le couvert et les cocktails, suffisait à rappeler aux moines les plaisirs de la chair. Les samedis soir, les rires et la musique s'envolaient dans la nuit froide vers les fines cloisons des cabanes. En hiver, le centre Zen était profondément enfoui sous la neige; en été, il était envahi de nuées de moucheron. De nombreux serpents à sonnette avaient élu domicile dans les environs, et il arrivait même aux moines de rencontrer quelque ours, qu'ils chassaient à coups de pierre avec, bien sûr, toute la compassion du monde.

Le mont Baldy est un lieu minéral. D'énormes pierres couleur de

centrer aux arêtes pointues, accumulées le long des pentes, ont l'air d'avoir été figées dans leur dégringolade par quelque magie inexplicable. Les chemins qui entourent l'établissement et relient les logements aux bâtiments communs (salle de méditation, réfectoire, toilettes extérieures et douches – sans eau chaude jusqu'à la fin des années 1990) sont gravillonnés de cailloux friables et bordés d'assez gros rochers. Au milieu de cet amoncellement de pierres, on se croirait dans un camp de travaux forcés.

Leonard admet que la vie au monastère était «rigoureuse et disciplinée¹». Pendant les *sesshins* – semaines intensives de méditation *zazen* –, un appel réveillait les résidents à 3 h du matin. Ils avaient une dizaine de minutes pour s'habiller et, non sans avoir au préalable dégagé la neige à la pelle, crapahuter à travers la nuit noire jusqu'au réfectoire, où le thé était servi selon le rituel et bu en silence. Quinze minutes plus tard, le gong signalait qu'il était temps de se présenter dans la salle de méditation, toujours en silence, et de prendre place sur les bancs de bois alignés le long des murs, face au centre. L'heure de méditation scandée – «des chants très longs, sur une seule note» – était suivie de la première des six séances quotidiennes de *zazen*, méditation assise, les jambes croisées en lotus, le dos droit, les yeux fixés au sol². Un moine muni d'une baguette patrouillait dans la salle, à l'affût de tout signe d'endormissement. Un coup sec sur l'épaule ramenait à la conscience celui dont la tête s'affaissait. Après la méditation venait... plus de méditation. Puis, quelle que soit la température, c'était l'heure du *kinhin*, méditation marchée pratiquée à l'extérieur. À cette altitude, le climat était rude, et il pouvait y avoir des orages de grêlons gros comme des citrons verts. Ensuite commençait le premier *sanzen* en tête-à-tête avec Roshì, une brève séance de travail basée sur un *koan* (énigme).

À 6 h 45, midi et 17 h 45, chacun se présentait au réfectoire pour les repas. Après avoir retiré de l'étagère un bol en plastique enveloppé dans une serviette, les moines s'asseyaient à l'une des sept tables pour manger en silence. Après le dîner, ils disposaient d'un peu de temps pour se doucher et s'acquitter de leurs tâches, jusqu'à l'heure du repas du soir. Puis il y avait *gyodo* – une autre forme de méditation marchée

et scandée – puis *zazen*, et *sanzen* jusqu'à 9, 10, peut-être 11 h du soir, en fonction du bon vouloir de Roshi. Quoi qu'il en soit, le lendemain matin à 3 h tapantes, le cycle recommençait.

En dehors des périodes de *sesshins*, l'emploi du temps était un peu moins implacable. La journée commençait à 5 h et se terminait à 21 h, et entre l'étude et le travail il restait un peu de temps pour les loisirs. Néanmoins, aux yeux de Leonard, un homme de presque soixante ans, une icône qui venait de remporter un immense succès avec son dernier album, un homme du monde, un homme à femmes, tout dans cette vie était extraordinaire. La première règle dans une vie de *star*, c'est qu'une célébrité doit absolument se faire servir. Mais voilà que Leonard coupait du bois, plantait des clous, réparait les toilettes et assumait toutes les tâches assignées par le moine intendant. Kigen, qui occupait cette fonction lors du premier séjour de Leonard au monastère, dit qu'il ignorait tout de sa célébrité. «Je ne savais absolument rien de lui.» Ce qui convenait parfaitement à Leonard. Lorsque Kigen lui disait de ratisser les bambous, et qu'après avoir vérifié son travail il lui demandait de revenir en arrière et de recommencer parce qu'il en restait, Leonard obéissait sans protester.

Il vivait dans une cabane située au centre du monastère, près du sentier. Sur le seuil, un paillason souhaitait BIENVENUE, et une plante sauvage avait bravé les cailloux pour venir dresser fièrement ses fleurs jaunes à côté de la porte d'entrée. Leonard avait toujours préféré les logis petits et modestes, et celui-ci correspondait parfaitement à ses attentes. Cette pièce de 9 mètres carrés aux murs blanchis, meublée seulement d'un lit métallique pour une personne et d'une commode, n'était pas plus grande qu'une cellule de prison. Il avait ajouté une *menora* sur la commode et un tout petit miroir au mur. Un léger rideau blanc et une moustiquaire, qui, le soir tombé, se couvrait de papillons de nuit attirés par la lumière, voilaient l'unique fenêtre. La cabane avait une pièce supplémentaire, à peine plus grande qu'un placard, dans laquelle se trouvaient un bureau, un vieux Mac, quelques livres, une ou deux bouteilles d'alcool et le synthétiseur Technics. Il n'avait ni télé, ni radio, ni stéréo. Pour écouter de la musique, Leonard devait rejoindre sa jeep restée à l'entrée du centre

Zen. Il avait le privilège de disposer de toilettes privées et d'une machine à café. Par dérogation, Roshi lui avait accordé le droit de se lever plus tôt que les autres. Il profitait tranquillement de sa cigarette et du café qu'il sirotait dans une grande tasse décorée de l'image de la pochette de *The Future*, avant de rejoindre les autres et de s'atteler à ses tâches quotidiennes.

Les corvées principales de Leonard le maintenaient en contact direct avec Roshi, auquel il servait de chauffeur et de cuisinier. Conformément à la tradition, l'alimentation monastique reposait essentiellement sur les lentilles, les haricots secs, le riz, les pois cassés et les pâtes – il y en avait tout un stock rangé dans des gros bidons –, ainsi que sur des dons hebdomadaires qui ne manquaient pas d'apporter parfois quelques surprises. Ainsi, des gaufrettes sucrées dignes d'un goûter anglais des années 1940 étaient arrivées par pure chance le même jour qu'un lot de thé indien destiné à l'exportation vers la Russie. Leonard était devenu expert dans l'art de mijoter les soupes. À soixante et un ans, il décrocha le certificat hôtelier du comté de San Bernardino, qui l'autorisait à exercer les métiers de cuisinier, serveur ou commis de cuisine [au](#). Il lui arrivait de se demander ce qu'il faisait là, dans ce «pays des cœurs brisés3», comme il l'appelait. Il connaissait la réponse. Il n'avait nul autre endroit où aller.

Leonard fréquentait les *sesshins* et les retraites du mont Baldy depuis plus de vingt ans. Il savait ce qui l'attendait. Ce n'était pas un de ces centres de remise en forme destinés aux célébrités locales, qui foisonnent en Californie. Il aimait bien se vanter un peu en disant que les moines rinzai, «les Marines du monde spirituel4», suivaient un entraînement conçu pour surmener un jeune de vingt ans5. Pourquoi donc avait-il choisi de s'y soumettre à plein temps alors qu'à plus de soixante ans, il était trop vieux pour le supporter et assez expérimenté pour le savoir? Réponse en trois temps: l'industrie du disque, Rebecca, et Roshi.

Juste avant de quitter Los Angeles pour la vie monastique, Leonard était tombé sur Roscoe Beck. Il lui avait confié qu'il en «avait sa claque de la musique», qu'il «se tirait». On pourrait penser que le moment était mal choisi. Contrairement à *Various Positions*, *The Future*

rencontrait beaucoup de succès. Malheureusement, la tournée de promotion avait été une expérience perturbante et débilitante que Leonard avait détestée. Il avait bu énormément. Au point que Roshi, en aucune manière hostile à l'alcool, lui avait fait part de son inquiétude.

Leonard avait toujours redouté les tournées, qu'il considérait comme un mal nécessaire imposé par sa maison de disques. Au début de sa carrière, il les avait abordées à reculons avec le soutien de l'alcool et autres palliatifs. Timide, il était resté prisonnier du trac et de la crainte de s'humilier. Lorsqu'il était jeune, il avait lu ses poèmes sur scène sans difficulté apparente, mais ses doutes quant à ses qualités de chanteur et de musicien amplifiaient son angoisse et sa peur de l'échec. Sa première apparition en concert aux côtés de Judy Collins en 1967 avait été une «une défaite complète⁶». Au cours des années suivantes, tandis qu'il s'habitua à chanter en public, l'appréhension s'était muée en un perfectionnisme renforcé par sa répugnance à «gaspiller le temps des gens en leur offrant autre chose que l'excellence⁷». Il n'avait jamais pu se produire en concert de manière désinvolte. Il est vrai que Leonard n'avait jamais montré de talent pour la désinvolture dans aucun aspect de sa vie. Si un spectacle ne se passe pas correctement, dit-il, «on a l'impression de se trahir», de livrer son œuvre en la menant au turbin, nuit après nuit, comme une prostituée⁸.

Mais Leonard voulait que les gens entendent ses chansons et achètent ses disques. Compte tenu du manque d'intérêt des radios à son égard et de l'éloignement de la plupart de ses *fans* qui ne se trouvaient ni aux États-Unis, ni même au Canada, il fallait aller à leur rencontre. Et avec le temps, il en était venu à aimer ça, tant que tout allait bien, tant qu'il pouvait tout maîtriser. Il s'était senti «à l'aise» pendant la tournée *I'm Your Man*, tous ceux qui le connaissaient bien avaient remarqué qu'il avait l'air exceptionnellement détendu. Il avait même cessé de boire pendant les entractes. En 1993, quand il avait fallu repartir avec la tournée *The Future*, Leonard avait réengagé plusieurs membres de l'équipe de 1988, ainsi que cinq des huit musiciens. Julie Christensen, qui a participé aux deux tournées, pense

que «Leonard dépend vraiment de son entourage pour entretenir la magie. Il sait qu'il ne pourrait pas y arriver seul». Mais cette fois, le charme n'avait pas opéré.

Perla Batalla avait également accompagné ces deux tournées. Selon elle, la plus récente avait été extrêmement oppressante pour Leonard, sinon pour son public. Le calendrier était plus chargé que d'habitude, beaucoup de trajets, peu de temps pour récupérer. Consécutive aux vingt-six concerts en Europe, l'étape en Amérique du Nord avait été particulièrement contraignante: aux trente-sept concerts en moins de deux mois s'ajoutaient les rencontres organisées dans les loges après chaque représentation ou presque. Les deux derniers albums ayant été bien accueillis aux États-Unis, il semble que la maison de disques autrefois indifférente ait voulu cette fois en faire trop (à titre de comparaison, la série de vingt-cinq concerts de la tournée de promotion de l'album *I'm Your Man* avait été interrompue par une pause estivale de plus de trois mois). L'itinéraire multipliait les passages de part et d'autre de la frontière. Les amortisseurs défectueux du bus et l'enfer des routes en lacet des montagnes canadiennes ne contribuaient pas à améliorer le moral, qui n'avait jamais été aussi bas. Le pianiste de Leonard, Bill Ginn, avait un problème de toxicomanie qui laissa les membres du groupe désespérés malgré leur bonne volonté. Perla Batalla s'était mariée depuis la dernière tournée, et Julie Christensen avait dû se séparer de son bébé pour y participer, ce qui amplifiait le contraste avec l'expérience insouciance vécue cinq ans auparavant. Plus d'une fois, Leonard avait exprimé ses préoccupations à l'idée de séparer les familles.

Rebecca De Mornay, la fiancée de Leonard, s'était jointe au groupe pour quelques étapes en Europe et en Amérique du Nord, voyageant parfois avec eux pendant trois ou quatre jours. Elle se rendait compte que les trajets étaient «très durs». Se faire bousculer alors qu'on aime tant se poser dans une chambre et ne plus en sortir pendant trois jours d'affilée pour être poussé soudainement sur scène devant des milliers de personnes est terriblement éprouvant. Tout le monde aimait bien Rebecca mais, malgré ses bonnes intentions, elle représentait une distraction parfois bienvenue, parfois non. L'énergie de Leonard

semblait se déplacer en sa présence, les relations entre les membres du groupe en étaient perturbées. Quelques musiciens allaient jusqu'à penser que les concerts s'en ressentaient. Au début, Leonard semblait ravi de la présence en coulisse de Rebecca, mais vers la fin de la tournée, il arrivait que des éclats de voix fusent de derrière la porte. Au milieu de l'été 1993, lorsque la tournée s'acheva enfin, les fiançailles de Leonard et Rebecca étaient rompues.

La liaison de Leonard la plus exposée dans les médias prit fin en privé et discrètement. Personne n'en souffla mot à la presse. Plus tard, Leonard dira: «En quelque sorte, [Rebecca] est revenue à la raison. Elle s'est rendu compte que j'étais un homme impossible à vivre, incapable d'être un mari, d'avoir d'autres enfants, etc.» Rebecca n'est pas d'accord. «Je pense qu'en vérité, Leonard s'est engagé bien plus loin qu'il ne l'avait jamais fait avec personne. C'est ce qui explique, je crois, qu'il ne subsiste aucun ressentiment entre nous, nous savons tous deux que chacun a fait de son mieux.»

Leonard n'avait pas dit à Rebecca qu'il irait au monastère. «Mais, relativise-t-elle, ce n'est qu'un détail. Ce qui compte, c'est que chacun a eu sur l'autre un effet incroyablement positif. L'une des nombreuses paroles prononcées par Leonard au cours de notre liaison était tout à fait sage: "Écoute, je vais te dire: le mariage est l'exercice spirituel le plus difficile au monde." "Qu'est-ce que tu racontes?" "Les gens se demandent comment il est possible de rester assis au mont Baldy pendant des heures, des semaines, voire des mois, mais ce n'est rien par rapport au mariage. Si tu restes là réellement, tout à fait présent, le mariage, c'est de l'autoanalyse vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept. Autrement dit, ton conjoint te renvoie ce que tu es en permanence, minute après minute, heure après heure, comme un miroir. Qui peut supporter ça?" Il est très lucide.»

«Leonard a passé sa vie à se demander: qui sommes-nous, d'où venons-nous, ou peut-être, tout simplement, comment fiché le camp d'ici, commente Rebecca. Il a eu tant de compagnes sans jamais s'engager vraiment, il a préservé sa relation avec Roshî et son penchant pour la méditation tout en les fuyant sans cesse, il s'est fait constamment du souci pour sa carrière pour finalement considérer que

c'était la dernière chose dont il avait envie de s'occuper. J'ai l'impression que pour lui, beaucoup de choses se sont mises en place pendant la durée de notre relation et que, pour tous les deux, quelque chose s'est cristallisé une bonne fois pour toutes. Ainsi, après la rupture, il a pu s'engager dans ce qu'il s'était refusé à faire jusqu'alors: il est devenu moine. Ce qui, soit dit en passant, m'a donné une redoutable réputation: "Bon sang, qu'est-ce que tu peux bien faire aux hommes pour qu'ils détalent ainsi vers le monastère?"»

Rebecca sortie de sa vie, et ayant fait ses adieux à l'industrie de la musique, Leonard n'avait plus aucune raison de vivre à Los Angeles. Selon lui, sa décision d'entrer au monastère était motivée par «l'amour», non pas tant l'amour du bouddhisme ou le goût de la vie monastique, mais l'amour pour Roshi, ce vieil homme avec qui il pouvait s'asseoir en silence sur «cette colline brisée¹⁰». Comme Leonard l'explique: «Seul l'amour peut vous amener à une telle décision. Si Roshi avait été professeur de physique à l'université de Heidelberg, j'aurais appris l'allemand et je serais parti à Heidelberg étudier la physique. Il me semble que chaque personne aborde son maître selon des modalités très variées. Si vous cherchez un maître, alors vous en trouvez un. Certains veulent de la discipline, ils trouvent des règles sévères. J'étais plus intéressé par l'amitié, alors Roshi s'est conduit en ami. J'avais presque soixante ans quand j'ai terminé la tournée de 1993, Roshi approchait des quatre-vingt-dix ans. Mon vieux professeur prenait de l'âge, et je n'avais pas passé suffisamment de temps avec lui, mes enfants étaient grands, j'ai trouvé que c'était le bon moment pour approfondir cette amitié et m'impliquer davantage dans la communauté¹¹.»

Leonard était soi-disant venu pour se mettre au service de Roshi, mais c'était un arrangement qui convenait à chacun d'eux. Quelques années plus tard, il comprit que «le sens de quelque chose d'inachevé» l'avait également conduit vers le monastère, «quelque chose qui pouvait [le] garder en vie¹²». Il comparait le centre Zen à un hôpital de montagne, et les résidents, y compris lui-même, à «des gens que la vie quotidienne avait traumatisés, blessés, détruits, mutilés», assis dans la salle d'attente d'un petit médecin japonais rondet. Quelles

qu'en soient les difficultés et les éventuelles privations, la vie monastique était un luxe voluptueux pour un homme qui recherchait la discipline et était bien plus exigeant envers lui-même que ne pouvait l'être le vieux moine au sac plein de *koans*. Le vide et le silence, l'absence de distractions, le sens de l'ordre offraient un remède à la confusion des idées et à l'anxiété. Ici, Leonard n'était pas quelqu'un de spécial. Il était l'un des rouages d'une machine où chacun et chaque chose étaient liés, l'infime élément d'une communauté sans cesse renouvelée, habillé comme les autres, partageant les corvées, mangeant au réfectoire en même temps et dans les mêmes bols en plastique que les autres. Il n'avait aucun problème avec cela. Dans l'immédiat, il ne voyait pas le moindre intérêt à être Leonard Cohen. Il était à la recherche d'une forme de vide. Toute sa vie, c'est ce qu'il avait recherché d'une manière ou d'une autre, par le jeûne, le sexe ou les séances de Scientologie. C'était «ce vide» qui l'avait attiré auprès de Roshî. Le monastère «est un espace où il est très difficile de faire tenir des idées. Il y a cette sorte de vide charitable que j'ai retrouvé dans une forme très pure¹³». Au centre Zen du mont Baldy, il n'avait aucune décision à prendre, on lui disait ce qu'il fallait faire, quand et comment. Et, contrairement aux contrats des maisons de disques ou au mariage, il y avait une clause de désistement. Leonard pouvait s'en aller quand il le voulait.

C'est ce qu'il faisait parfois. Il accrochait sa robe à une patère, prenait sa voiture, passait les panneaux qui interdisaient de lancer des boules de neige, et il se glissait dans la circulation en direction du nord-ouest de Los Angeles. Il ne partait pas pour un week-end de débauche mais pour être seul. On pourrait croire que la vie dans un petit monastère sur la montagne allait de pair avec la tranquillité, mais ce n'était pas l'avis de Leonard. «On n'a presque plus d'intimité ni de temps pour soi. Un dicton compare les moines à des cailloux dans un sac, qui se polissent les uns les autres. La vie est la même pour tous, mêmes sensations d'amour, de haine, de jalousie, de rejet ou d'admiration. La vie de tous les jours sous microscope¹⁴.» Leonard commençait par une halte au McDonald. Il achetait un sandwich au filet de poisson, qu'il avalait plus tard avec un bon verre de vin

français. Il passait un ou deux jours chez lui à regarder la télévision, *The Jerry Springer Show* en particulier, et après s'être remis en tête ce que serait sa vie s'il n'était pas au monastère, il reprenait le chemin de la montagne et renfilait sa robe.

Les jours passaient, invariablement rythmés par les incessantes activités réglementaires. «On ne peut pas dormir longtemps, il faut travailler plusieurs heures par jour et s'asseoir quotidiennement dans la salle de méditation. Mais quand on a pris le coup, dit Leonard, on passe la neuvième vitesse et on traverse tout ça comme en planant¹⁵.»

On n'atteignait pas d'emblée un tel degré d'acceptation. Kigen et lui, nettement plus âgés que la plupart des personnes qui assistaient aux *sesshins* du mont Baldy, se plaignaient l'un à l'autre de la sévérité de ce régime. «Le paysage est aride, l'altitude très éprouvante. Leonard disait que c'était bon pour les personnes dotées d'une énergie inépuisable, explique Kigen. L'objectif de la plupart des exercices est justement de permettre aux gens d'aller n'importe où en toute confiance, même dans des endroits dangereux qui pourraient les angoisser, de réaliser qu'ils peuvent s'y sentir parfaitement à l'aise et même s'y épanouir tranquillement.» Leonard ne s'était jamais senti en paix pendant d'aussi longues périodes. «Ils nous font travailler à mort, de sorte qu'on ne pense plus à rien, explique-t-il. S'oublier apporte un certain soulagement. Il règne un sens de l'ordre strict, mais j'aime bien ce genre d'ambiance. Une fois surmontée la résistance instinctive à obéir, on commence à s'abandonner à l'emploi du temps et à la simplicité des journées. On pense au sommeil, aux corvées, au prochain repas, et tous les événements inopinés de la vie qui vous font perdre la plus grande partie de votre temps commencent à disparaître¹⁶.»

Si on en croit un préjugé largement répandu, les artistes ont besoin de chaos, de misère et d'improvisation pour créer. Comme le fait remarquer Leonard: «C'est vrai que si l'on considère la Genèse, Dieu a créé l'ordre à partir du chaos et de la désolation. Le chaos et la désolation pourraient donc être considérés comme l'ADN de la créativité¹⁷.» Pourtant, sa créativité semblait se libérer sous l'influence d'une vie bien structurée associée au désir d'oublier qui il était et de

dépasser son ego. Renoncer à soi-même peut paraître paradoxal si l'on considère que le besoin impérieux de créer est issu du désir d'exprimer son ego, mais il fallait mettre la disparition des conflits internes et de l'anxiété sur le compte de la pratique du zen autant que sur l'absence de distractions dans une existence disciplinée. Entre deux corvées, Leonard profitait de ses précieux moments de liberté pour écrire, dessiner et composer au synthétiseur une musique délicate, poignante, qu'il rapprochait du «style de la musique de films français des années 1950¹⁸». Une partie de ces poèmes et dessins figurent dans *Book of Longing*, qui serait publié dix ans plus tard. Pendant qu'il travaillait au fond de sa cabane, Leonard ne songeait cependant ni à un livre, ni à un disque. Il travaillait pour le plaisir, en se préoccupant aussi peu du résultat qu'un homme qui n'avait pas encore atteint le *satori* (l'éveil) pouvait y parvenir.

La vie de Leonard au mont Baldy était si bien remplie que le temps semblait suspendu. Même si le monde extérieur continuait à tourner sans lui, Leonard ne s'intéressait pas beaucoup aux détails, les laissant filer comme la bobine d'un vieux film qu'il n'avait pas trop envie de revoir. Les mois passèrent, puis les années, rythmées par la ronde des saisons et le gong qui annonçait le début d'une *sesshin* rigoureuse. Pendant les longues heures de *zazen*, l'esprit de Leonard vagabondait, passant des chansons qu'il écrivait dans sa tête aux douleurs dans les genoux ou à quelque fantasme sexuel. «Quand on reste assis de longues heures dans la salle de méditation, on voit défiler toutes ses pensées. Il faut du temps pour en venir à bout, et peut-être ne disparaissent-elles jamais complètement, mais au bout d'un moment on n'en peut plus de parcourir le hit-parade des fantasmes sur cette fille qu'on aimait et qu'on a perdue ou sur celle qu'il faudrait bien récupérer¹⁹.» Moins nombreuses que les moines, quelques nonnes résidaient au mont Baldy. Elles avaient leur logement à part et les liaisons n'étaient pas encouragées. Bien sûr, il y en avait. Comme dit Leonard: «La situation offre certaines opportunités érotiques. C'est beaucoup plus facile que d'aller draguer aux terrasses des cafés de Paris. Pour quelqu'un de jeune et qui a de l'énergie – parce qu'il n'y a pas beaucoup de temps libre –, c'est donc un environnement très

propice.» Autrefois, Leonard avait eu plusieurs liaisons «très brèves et très intenses» au mont Baldy²⁰, mais il n'était plus «vraiment actif dans ce domaine²¹».

Il n'était cependant pas complètement privé de compagnie féminine. Un jour, Chris Darrow, dont le groupe Kaleidoscope avait joué sur le premier album de Leonard et qui vivait à Claremont au pied du mont Baldy, fut surpris d'apercevoir Leonard à la terrasse ensoleillée de Yanni, le restaurant grec local, buvant un café en compagnie d'une belle nonne. En faisant abstraction des bures noires et des crânes rasés, on aurait pu se croire à Hydra. Darrow se présenta à leur table. «Salut Leonard, tu te souviens de moi?» Ils ne s'étaient pas revus depuis l'enregistrement de *Songs of Leonard Cohen* en 1967. «Bien sûr, dit Leonard. Tu as sauvé mon disque.»

En septembre 1995, alors que Leonard vivait depuis deux ans au monastère et ne se préoccupait nullement de sortir un album, un nouveau disque d'hommages fut publié. *Tower of Song* se démarquait de *I'm Your Fan* par plusieurs aspects. Le premier album hommage était issu d'un travail de compilation conçu dans l'enthousiasme et en toute indépendance par un magazine de rock français, sur lequel de jeunes représentants du rock alternatif interprétaient les chansons de Leonard. *Tower of Song*, amorcé par Kelley Lynch, était en revanche le produit d'un label important, et avait été réalisé avec des têtes d'affiches par son conjoint Steve Lindsey. À la demande expresse de Lynch, Leonard s'éloigna du monastère quelques jours pour l'aider à contacter certains des musiciens pressentis. Il aborda cette mission délicate avec humour, envoyant ce message à Phil Collins: «Est-ce que Beethoven aurait refusé une invitation à jouer du Mozart?» «Non, répondit Collins, sauf si une tournée prévue de longue date l'en avait empêché.»

Parmi la brochette d'artistes pressentis pour *Tower of Song* se trouvaient l'ancien partenaire musical de Collins, Peter Gabriel du groupe Genesis, ainsi qu'Elton John, Don Henley, Willie Nelson, Billy Joel, Tori Amos, Suzanne Vega et Aaron Neville. Sting et les Chieftains transformèrent *Sisters of Mercy* en chanson celtique, tandis que Bono s'éloigna brièvement de U2 pour enregistrer une version gospel de

Hallelujah, ambiance beat.

Comme le note Tom Robbins dans le livret, «personne n'est capable de prononcer le mot "nu" de manière aussi dépouillée que Leonard Cohen». Ce n'était pas forcément l'argument le plus pertinent pour justifier un album de reprises, mais Leonard, qui avait également accepté quelques interviews pour le promouvoir, déclara à la presse qu'il était très satisfait. «C'est la meilleure chose qui soit arrivée à ces chansons depuis qu'elles ont été écrites. Je suis profondément reconnaissant à ces éminents artistes qui auraient pu facilement se dispenser de ce projet, pour leur gentillesse et leur solidarité²².» Les chroniqueurs ne furent pas aussi bienveillants. Bien avant que Starbucks ne devienne une machine promotionnelle, la maison de disques prit l'initiative de faire diffuser des exemplaires gratuits dans des bars et des cafés sélectionnés selon leurs «affinités avec l'univers de Leonard Cohen». Il s'agissait vraisemblablement d'établissements élégants et sophistiqués, certainement pas de petits cabanons dispersés sur une montagne aride dans le genre de celui que Leonard s'empressa de regagner et qu'il ne semblait guère avoir envie de quitter.

Le 9 août 1996, au bout de trois années de vie monastique, Leonard fut ordonné moine bouddhiste zen. Steve Sanfield, l'ami qui l'avait présenté à Roshi, assista à la cérémonie, ainsi qu'Esther, la sœur de Leonard, venue spécialement de New York. Portant l'habit traditionnel, la tête rasée, Leonard se tourna vers Sanfield et, dans un murmure plein d'ironie, il chuchota: «Tu m'as fourré là-dedans, peux-tu m'en délivrer?» Leonard n'avait accepté l'ordination ni pour faire un pas vers la sainteté ni pour s'éloigner de sa religion d'origine. Comme il l'écrit en 1997 dans un poème intitulé «Not a Jew»,

Quiconque affirme que
Je ne suis pas juif
n'est pas juif
Je regrette beaucoup
mais c'est définitif
Ainsi l'affirme:
Eliézer, fils de Nissan,
prêtre d'Israël;
alias

Rossignol du Sinai.
Yom Kippour 1973;
alias
Jikan l'incroyable
moine zen,
alias
Leonard Cohen

*Anyone who says
I'm not a Jew
is not a Jew
I'm very sorry
but this is final
So says:
Eliezar, son of Nissan,
priest of Israel;
a.k.a.
Nightingale of the Sinai.
Yom Kippur 1973;
a.k.a.
Jikan the Unconvincing
Zen monk, a.k.a.
Leonard Cohen* [av](#)

Il avait accepté l'ordination pour «observer le protocole²³». Roshi avait dit qu'il était temps, il était donc devenu moine. Par ailleurs, Leonard avait également accepté une responsabilité qui justifiait un statut officiel approprié: Roshi l'avait prié de présider à ses funérailles. À l'approche de son quatre-vingt-dixième anniversaire, le vieil homme avait formulé ses dernières volontés: il voulait un bûcher funéraire traditionnel en plein air et il donnait à Leonard l'autorisation de garder l'un de ses os s'il le souhaitait.

Lors de la cérémonie d'ordination, ce dernier reçu un nouveau nom: Jikan. «Comme Roshi ne parle pas très bien l'anglais, on ne peut pas vraiment savoir ce qu'il entend par les noms qu'il donne, dit Leonard. Il préfère que ce soit comme ça, il ne veut pas que les gens se fassent plaisir avec la qualité poétique des noms de moines traditionnels. À plusieurs reprises je lui ai demandé ce que signifiait "Jikan". Le moment venu, alors que nous buvions un verre, il a dit "silence

ordinaire” ou “silence normal” ou “silence entre deux pensées”²⁴» Dangereusement poétique. Et délicieusement paradoxal pour un chanteur et un homme de lettres.

En somme, le silence de la vie monacale convenait à Leonard. À l’occasion, il lui arrivait de recevoir des visiteurs. Son fils Adam, qui venait de signer un contrat d’enregistrement avec Columbia pour son premier album, vint discuter des paroles des chansons avec son père. Leonard lui donna *Lullaby in Blue*, un morceau sur lequel il «travaillait depuis des années. Je savais que je n’aurais jamais le temps d’en faire quelque chose²⁵». Sharon Robinson, qui connaissait le centre Zen pour y être venue en retraite, monta avec une bouteille de vin et l’écoula jouer la dernière des innombrables versions de *A Thousand Kisses Deep* sur le synthétiseur. Parmi les invités surprises, Kigen vit débarquer un soir «une jeune femme superbe, littéralement vêtue de chiffons et de plumes ^{aw}: “Où est Leonard? Je veux voir Leonard”». En réalité, il y eut peu de curieux. Kigen dit qu’il aurait pu les compter sur les doigts d’une main.

Deux petites équipes de tournage distinctes s’étaient également frayé un chemin dans la montagne. L’une venait de France, l’autre de Suède. Il en résulta deux documentaires intéressants: celui d’Armelle Brusq, *Leonard Cohen: Portrait Intime*, et celui d’Agreta Wirberg, *Stina Möter Leonard Cohen*. Le film français montre la vie quotidienne de Leonard au monastère, aux cuisines ou dans la salle de méditation, psalmodiant des mantras, chaussé de grandes lunettes teintées ou marchant en file indienne sur les sentiers. Il affirme à Armelle Brusq que sa vie n’est pas si solitaire, qu’on est bien plus seul dans la vraie vie. Jadis, quand une tournée s’achevait et que, de retour chez lui, il retrouvait une «solitude tyrannique», il lui arrivait de passer des journées entières absolument seul, sans parler à personne, sans rien faire.

La présentatrice suédoise Stina Dabrowski questionna Leonard sur l’amour. Il lui répondit en homme qui avait eu tout le loisir d’y penser. «J’ai reçu de l’amour merveilleux, mais je n’ai pas su donner d’amour merveilleux en retour. J’étais incapable de répondre à l’amour. J’étais obsédé par une sorte de fantasme de séparation, de sorte que je

n'avais pas accès à ce qu'on m'offrait, et qui m'était offert partout.» Néanmoins, en ces temps où le ciel commençait à s'éclaircir, il lui arrivait ici et là d'oublier qu'il vivait dans «un corps de soixante-trois ans», il rêvait de rencontrer une jeune fille, de l'épouser, d'acheter une maison et d'avoir un véritable emploi, travailler dans une librairie, peut-être? «J'en serais capable. Je saurais comment m'y prendre désormais», dit-il. À l'inévitable question d'un éventuel retour à la musique, il répondait que non, «je ne peux pas interrompre cette recherche. C'est trop important pour que j'arrête..... pour la santé de mon âme». Citant le sage juif Hillel l'Ancien: «Si je ne suis pas pour moi, qui le sera? Si je ne suis que pour moi, que suis-je? Et si ce n'est pas maintenant, quand?», Leonard priait ses *fans* de lui pardonner. Il essayait d'apprendre certaines choses qui se traduiraient par «des chansons plus profondes et meilleures²⁶».

En l'absence de Leonard ou d'informations concernant un nouvel album, Columbia Records fit paraître en 1997 une compilation, *More Best Of*. Vingt-deux ans s'étaient écoulés depuis le premier *Best Of*, intitulé *Greatest Hits* en Europe. Leonard n'avait ressenti «aucune véritable urgence» à en faire un autre. Cependant, c'était le trentième anniversaire de son premier contrat avec Columbia, «et même si je ne suis pas enclin à la nostalgie, dit-il, j'ai accepté²⁷». Leonard fut invité à choisir les chansons. Il en sélectionna assez pour faire un album double, mais en fin de compte la maison de disques opta pour un simple, lequel présenterait les plus récentes chansons et, éventuellement, les nouvelles s'il en avait. Effectivement, Leonard avait terminé un morceau assez désinvolte et plein d'autodérision intitulé *Never Any Good*. Une autre chanson, *The Great Event*, est issue d'un court poème. Leonard la chantait de sa voix synthétisée sur la mélodie de la *Sonate au clair de lune* jouée à l'envers.

Au monastère, Leonard expérimentait de nouvelles formes de musique. Il avait eu l'idée, bien qu'il ne puisse la mettre en œuvre avec son vieil ordinateur ou son synthétiseur, de créer un chant aux accents de «haut-parleur détraqué, abandonné après la destruction de l'univers, empli d'une sorte d'espoir absurde de régénération». Interprété par un moine zen, ce chant serait l'étape suivante de *The*

Future28. À peu près à la même période, le mont Baldy fut connecté à Internet. Une connexion poussive par l'entremise d'un seul et unique modem pour tout le monastère, mais bon, Leonard était enfin en ligne.

Jarkko Arjatsalo, un comptable vivant en Finlande, fut bien surpris de recevoir un message d'un moine de Californie lui demandant de bien vouloir le rappeler. Leonard avait entendu parler du site qu'il avait créé en 1995 avec son fils Rauli, encore adolescent, *The Leonard Cohen Files*. Leonard pensait que si Arjatsalo était capable de concevoir un site Web, il pourrait sans doute répondre à ses questions techniques – tout ceci se passait bien avant Google, au temps des connexions laborieuses. Arjatsalo se rappelle que «Leonard était à la recherche d'un logiciel qui pourrait imiter sa voix, pas une copie parfaite mais une voix de synthèse reconnaissable comme étant la sienne». Grâce au réseau mondial de son site, il trouva un chercheur de l'université de Berkeley en Californie qui proposa une solution. Ce fut le début d'une étroite collaboration et d'une amitié entre Leonard et celui qu'il baptisa «le Secrétaire général du parti». *Leonardcohenfiles.com* devint la plateforme des archives numériques de Leonard et le carrefour de communication de la communauté internationale de ses fans.

Leonard demanda la permission de contribuer au site par des apports personnels. Il proposa les premières versions des paroles de ses chansons, dont *Suzanne*, des projets de nouvelles compositions et des poèmes. Il voulait «rendre le processus transparent, ou du moins éclairer un peu l'atelier mystérieux de l'écrivain au travail». Il envoya également des fichiers de ses illustrations, des dessins sur des serviettes en papier et même des cliparts. La création artistique numérique plaisait beaucoup à Leonard. Il aimait les ordinateurs. «Selon la tradition, la Torah a été écrite en superposant feu noir sur feu blanc. Je perçois cela sur l'écran de l'ordinateur, le texte d'un noir brillant sur un fond lumineux. Ça le pare d'une incontestable dignité29.» Il avait commencé à s'intéresser aux Macs dès leur apparition, en partie grâce aux dons d'Apple qui avait sélectionné quelques écrivains canadiens, dont Leonard, Irving Layton et Margaret Atwood, leur avait offert des ordinateurs et leur avait envoyé des formateurs à domicile pour leur montrer comment les utiliser.

Dans une interview à *Billboard* en 1998, Leonard dit qu'il publiait «bon nombre de travaux originaux sur le site finlandais. Je ne me soucie pas des répercussions. En qualité d'écrivain arrivant à la fin de sa vie, la plus grande partie de mon travail a été publiée, j'ai perçu des droits d'auteur, j'ai pu en vivre, peut-être même m'assurer une retraite respectable. Je suis disposé à tout publier en ligne à partir de maintenant³⁰». Sa maison de disques ne l'entendait pas ainsi. Lorsque les adresses du site *Leonard Cohen Files* et d'autres sites semblables apparurent au dos de la pochette de *More Best Of*, on lui demanda de les enlever en raison des problèmes de conformité et de permissions. Leonard insista et les URL restèrent en place.

Bien avant que le déclin de l'industrie du disque et l'expansion du Web n'obligent les artistes à s'y intéresser, Leonard était devenu un internaute convaincu. Alors qu'en principe il était coupé du monde, cela lui permettait de communiquer en toute liberté. Il pouvait garder le contact avec ses *fans* sans quitter le monastère. Il pouvait soumettre son travail aux yeux du public sans intermédiaire, sans maison de disques. Dans une certaine mesure, son existence était déjà virtuelle, encore plus éloignée des hautes sphères du paradis que de la terre ferme. Avec Internet, il réussissait parfaitement la gageure d'être à la fois absent et pleinement présent.

La nuit, Leonard se déconnectait. Attrapant sur la table la bonne bouteille de cognac rapportée de ses dernières courses à Claremont, il montait en sandales dans la neige jusqu'à la cabane de Roshi.

* * *

À l'automne 1998, Leonard vivait au monastère depuis cinq ans. Il était mince comme un fil, ses longues robes noires flottaient autour de son corps. Au fil de ses innombrables heures de méditation, il avait fait des expériences extracorporelles et vécu des moments où «le ciel s'ouvre et vous recevez la parole». Au cours de cette longue retraite au mont Baldy, il avait connu de grandes périodes d'apaisement pendant lesquelles tout semblait prendre du sens. À ce moment précis toutefois, ce n'était pas le cas. Arraché du lit au milieu de la nuit, alors qu'il faisait chauffer de l'eau pour son café les doigts figés par le froid,

Leonard sentait le désespoir le gagner. Dans la salle de méditation, Roshi était au pupitre à l'avant de la salle et, tandis que la voix familière lisait un *teisho*, Leonard se rendait compte qu'il n'avait plus la moindre idée de ce que signifiait ce qu'il entendait. «Avant, je comprenais, mais à ce moment-là, mon esprit était si occupé à faire cesser la souffrance que mon sens critique en était diminué³¹.» L'angoisse ne disparut pas. Elle s'intensifia. Son médecin lui prescrivit des antidépresseurs afin de fixer un seuil en dessous duquel il ne pourrait pas s'enfoncer davantage. «Mais le sol s'est ouvert, dit Leonard, et je suis tombé dans le gouffre³².»

Un jour qu'il roulait vers l'aéroport avec Roshi qui devait se rendre au Nouveau-Mexique pour diriger une *sesshin* à Jemez Springs, son deuxième monastère, il eut besoin de retourner chercher quelque chose au mont Baldy. Alors qu'il remontait les lacets de la route de montagne, Leonard fut brusquement saisi d'une crise de panique si paralysante qu'il fut obligé de s'arrêter. Il fouilla l'intérieur du sac laissé sur le siège arrière pour en sortir la trousse de rasage dans laquelle il avait rangé ses antidépresseurs. Le cœur battant, il prit les comprimés et les jeta hors de la voiture. «Je me suis dit: "Si je dois m'effondrer, que ce soit avec les yeux grand ouverts. Il y a quelque chose d'obscène à prendre ces trucs et à couler malgré tout." Quand je suis retourné au mont Baldy, je me suis vraiment enfoncé³³.»

Il n'arrivait pas à remonter la pente. L'hiver était plus féroce que jamais et les *teishos* de Roshi tournaient au charabia. Après cinq ans et demi de monastère, au plus fort de la dépression, Leonard sentait qu'il était «arrivé au bout du chemin³⁴». Au début du mois de janvier 1999, en pleine nuit, Leonard se dirigea vers la cabane de Roshi. Le ciel était noir, sans étoiles, de la neige virevoltait dans l'air. Ratatiné par l'âge, Roshi le regarda par-dessus ses lunettes de lecture, qui lui faisaient un regard infiniment profond. Ils s'assirent ensemble comme ils l'avaient fait si souvent, puis Leonard rompit le silence. «Roshi, dit-il, il faut que je m'en aille. Je vais quitter la montagne.» Roshi demanda: «Combien de temps?» «Je ne sais pas», répondit Leonard. Le vieil homme lui jeta un coup d'œil. «Bon, dit Roshi. Va.»

Le billet d'excuses de Leonard adressé à Roshi pour sa désertion

disait: «Je regrette de ne plus pouvoir t'aider parce que j'ai rencontré cette femme... Jikan le moine inutile s'incline devant toi.» Ces mots étaient accompagnés d'un dessin de danseuse hindoue [ax](#). Moins d'une semaine après avoir quitté le mont Baldy, Leonard était en Inde. Il n'avait pas quitté Roshi pour rejoindre une femme, mais un homme.

Ramesh Sadashiv Balsekar avait quatre-vingt-un ans, c'était presque un jeune homme comparé à Roshi. Ancien directeur d'une grande banque indienne, après des études à la London School of Economics, il était devenu à la fin des années 1970 le disciple du maître spirituel Nisargadatta Maharaj, gourou de l'Advaita (doctrine philosophique hindoue de la non-dualité). À présent, Ramesh recevait ses propres auditeurs dans son appartement du sud de Bombay. Quelques jours seulement après avoir quitté le monastère de Roshi «dans un état de dépression aiguë et de profonde détresse³⁵», Leonard se trouvait parmi eux.

Il avait commencé à s'intéresser à l'enseignement de Ramesh au mont Baldy. Quelques années auparavant, quelqu'un lui avait donné *Conscience Speaks* (L'appel de l'Être), un livre d'entretiens avec Balsekar publié en 1992. À la base de la doctrine de Ramesh se trouve Brahman, source de toute chose et réalité suprême. Puisqu'il n'y a qu'une seule conscience, alors il n'y a pas de «moi», il n'y a pas de «je», vous n'êtes le penseur d'aucune pensée, ni l'expérimentateur d'aucune expérience. Dès lors que la conscience de soi s'efface et qu'une personne ressent profondément qu'elle n'a aucun libre arbitre, aucun contrôle sur ce qu'elle fait ou sur ce qui lui est fait, elle ne retire plus aucune fierté de ses réalisations ni ne prend ombrage de ce qui peut lui arriver. Elle peut désormais ne plus faire qu'un avec *l'Énergie première*, ou Source. Leonard avait aimé ce livre, sans être toutefois certain de l'avoir bien compris. Il l'avait mis de côté, mais les «terribles dernières journées passées au monastère» avaient fait surgir le besoin impérieux d'y revenir³⁶. À la relecture, il lui sembla plus clair. En appliquant les enseignements de Ramesh aux *teishos*, il pensa qu'il avait trouvé le moyen de comprendre Roshi à nouveau. Mais c'était une compréhension purement intellectuelle qui n'apaisait nullement l'intensité de sa souffrance psychique. Leonard se mit à la

recherche d'autres livres de Balsekar à la librairie Bodhi [ay](#) et il décida d'aller l'écouter en Inde. Il réserva un vol à destination de Bombay.

Les années passées au monastère n'avaient altéré en rien le talent de Leonard pour dénicher les chambres d'hôtel les plus banales. L'hôtel Kemp's Corner était un petit établissement deux étoiles de trente-cinq chambres situé dans un secteur dense et animé du sud de Bombay, à quelques centaines de mètres de la plage à vol d'oiseau. Bien qu'ancienne, la construction n'avait rien de raffiné. Une marquise de toile rayée toute pimpante surplombait l'entrée qui donnait sur un minuscule hall faiblement éclairé. Leonard prit une chambre individuelle côté cour, moins bruyante que sur la rue. La salle de bain était carrelée de blanc, et la chambre était sobrement garnie de meubles en bois – un lit étroit poussé contre le mur, un fauteuil et un bureau sous un miroir – et d'une minuscule télévision.

À Bombay, Leonard s'en tint à un emploi du temps assez strict. Peu après 8 h du matin, il sortait, vêtu à l'occidentale, les pans de sa chemise noire rentrés dans un pantalon de toile claire, une tenue décontractée selon ses critères, et il marchait jusqu'au *satsang*, situé à 1,5 kilomètre de l'hôtel. Il empruntait toujours le même itinéraire qui l'entraînait au cœur de la cohue et des embouteillages, parmi les mendiants et les sempiternels klaxons, pour rejoindre Warden Road (devenue Bhulabhai Desai Road), la route principale qui longe la plage et la mer d'Oman. Les bâtiments sur son chemin, comme le Breach Candy Club and Gardens ou le consulat américain, devenaient de plus en plus chics au fur et à mesure qu'il approchait de North Gamadia Road. C'est dans cette petite rue tranquille que vivait Ramesh, dans un appartement juché au cinquième et dernier étage de Sindula House, un immeuble de style art déco. Ce quartier, plus huppé que celui que Leonard venait de quitter, était peuplé de familles aisées, d'écrivains à succès, d'acteurs connus et de directeurs de banque à la retraite comme Balsekar.

L'appartement était cossu sans être luxueux. Il y avait quatre pièces dont la plus grande, la salle de séjour, était réservée au *satsang*. Une quarantaine de personnes pouvaient s'asseoir par terre. Laissant ses chaussures devant la porte, Leonard chercha une place reculée et

discrète et il s'assit, jambes croisées, les yeux baissés. À 9 h, Ramesh, petite silhouette élancée, cheveux aussi blancs que ses vêtements, pénétrait dans la pièce et s'installait sur une chaise devant l'assistance. Après une brève lecture préliminaire, la séance de questions- réponses commençait. Ramesh questionnait quelqu'un, le plus souvent un nouveau venu, sur ce qui l'avait amené en Inde et sur son cheminement.

Ratnesh Mathur, un banquier indien qui fit la connaissance de Leonard pendant son premier séjour à Bombay, raconte que «la plupart des participants étaient des étrangers, beaucoup venaient d'Israël, il n'y avait que trois ou quatre Indiens dans le groupe d'une quarantaine de personnes». Mathur n'avait jamais entendu parler de Ramesh avant que Leonard ne l'ait invité à participer à un *satsang*. (Mathur en suivit une quarantaine pendant les quatre années suivantes.) Ramesh s'exprimait en anglais, il se comportait en Occidental, son message était plutôt intellectuel et savant, et son style n'était en rien hérité de Ramana Maharshi. Ramana avait été un gourou populaire, et certains de ses disciples ne reconnaissaient pas en Ramesh un guide spirituel. Ramesh s'était éloigné des rites, il ne s'occupait pas des médias indiens et ne recherchait pas la notoriété – la plupart des gens venaient à lui par le bouche-à-oreille. De toute évidence, sa pension lui suffisait pour vivre, il n'avait aucune motivation financière. Il vivait tout à fait comme un banquier à la retraite – il allait volontiers faire un parcours de golf ou boire un whisky –, si ce n'est qu'une ou deux heures par jour, il ouvrait sa porte à des gens de tout âge. C'était une foule très respectable, loin du cortège de hippies habituels, mises à part quelques personnes qui venaient l'entendre à la suite d'un séjour dans la communauté OSHO [az](#) de Pune, située à deux heures de Bombay, dirigée par Bhagwan Shree Rajneesh. Celui-ci avait établi un centre de vie alternative en Oregon dans les années 1980, avant que polémique et scandale n'aboutissent à son expulsion et à la fermeture du centre.

Ramesh était un adepte du franc-parler. On avait l'impression qu'il se comportait avec ses auditeurs comme avec ses anciens employés de la banque, dispensant des renseignements et des consignes de manière

claire et directe. Selon Mathur, «Ramesh pouvait perdre patience facilement avec les gens qui parlaient trop et s'efforçaient de l'entraîner dans des considérations ésotériques. Il leur rappelait qu'il ne prélevait pas de droits d'entrée – "si quelqu'un voulait faire un don, il pourrait le faire plus tard" – et leur indiquait la sortie». S'il repérait dans l'assistance quelqu'un qui venait souvent et depuis un peu trop longtemps, il pouvait le montrer du doigt et l'apostropher: «Vous n'avez rien de mieux à faire? Ce que j'ai à vous dire, c'est que Dieu est partout, alors ne concentrez pas toute votre attention sur la religion, vous ne trouverez pas Dieu par la seule méditation.» En bref: «Vivez votre vie.» Cependant Ramesh ne donna jamais de conseil à Leonard, qu'il voyait aussi en privé et avec lequel il se lia d'amitié. «Il a toujours été très poli et bienveillant avec Leonard», dit Mathur.

Le *satsang* prenait fin au bout de deux heures. Quand Ramesh quittait la pièce, madame Murthy arrivait pour diriger les chants traditionnels hindous, les *bhajans*. Les paroles circulaient dans la salle avec la double transcription en sanskrit et en caractères latins. «Mais Leonard n'en avait pas besoin, se souvient Mathur, il les connaissait par cœur.» Quand les chants cessaient, tout le monde défilait devant la table où le mari de madame Murthy vendait les livres de Ramesh et les cassettes audio sur lesquelles tous les *satsang* étaient enregistrés. Lorsque le bruit commença à se répandre que Leonard étudiait avec Ramesh, les cassettes datant des premiers mois où Leonard posait encore des questions, plutôt que de s'asseoir pour écouter en silence comme il le ferait plus tard, furent très recherchées. Mathur s'aperçut que certains participants étaient plus intéressés par la présence de Leonard que par Ramesh. Personne ne l'ennuyait durant le *satsang*, mais les gens attendaient à la sortie pour lui parler.

«Il était toujours très correct», dit Mathur. Il leur répondait. S'il trouvait quelqu'un d'intéressant, il l'emmenait boire un thé dans un petit coin discret à une cinquantaine de mètres de là, le genre d'endroit qu'il avait toujours apprécié. Les employés le reconnaissaient, le saluant avec des sourires et un échange respectueux de *namaste* ^{ba}. Ils ignoraient qu'il était célèbre et le traitaient comme un vieil Occidental sympathique aux cheveux courts

argentés, un habitué toujours courtois. «Il m'a dit que la plupart des gens ne le reconnaissaient pas dans la rue quand il se promenait et que c'était une des choses qu'il appréciait ici.» Mathur remarqua que Leonard «évitait délibérément de passer du temps avec les personnalités riches ou célèbres de Bombay». Les gens lui présentaient tous des invitations, Mathur inclus, que Leonard déclinait poliment, «mais une fois, il m'a dit être allé chez un chauffeur de taxi qui habitait un bidonville. J'ai été très étonné par sa façon de nouer des relations avec des gens qui ne savaient rien de son passé de chanteur et de sa célébrité. Les gens qui ont passé le plus de temps avec lui en Inde sont probablement les employés de l'hôtel Kemps Corner et du petit salon de thé».

Après le thé, vers midi, Leonard passait à une autre de ses activités quotidiennes: la natation. Le centre YMCA de Bombay n'étant pas très pratique, Leonard préférait le Breach Candy Club situé près de la mer, sur Warden Road. Le club privé offrait deux bassins, l'un pour faire des longueurs et l'autre, immense, à l'extérieur, dont la forme représentait la carte de l'Inde [bb](#). Généralement, il passait le reste de la journée seul dans sa chambre d'hôtel, à méditer, dessiner, écrire et lire les textes écrits ou recommandés par Ramesh. Mathur lui avait proposé quelques livres sur d'autres sujets, mais il avait poliment refusé, il ne voulait pas de distractions. En début de soirée, il allait dîner dans un restaurant végétarien, puis il rentrait. Il allumait de l'encens, écoutait un CD de musique indienne, méditait et lisait encore un peu. Il n'avait que peu d'intérêt pour le tourisme, mais il alla voir la synagogue Keneseth Eliyahoo, fréquentée par une petite communauté juive. Près de la synagogue se trouvait le grand magasin de disques Rhythm House, très animé. Il demanda s'ils avaient des albums de Leonard Cohen. Ils étaient rangés, lui répondit-on, au rayon «musique d'ambiance».

Leonard rentra à Los Angeles au printemps. Il mit la dernière main à la chanson *Villanelle for our Time*, qu'il avait mise en musique en vue d'un événement destiné à rendre hommage au grand poète canadien Frank F. R. Scott, qu'il avait rencontré à l'Université McGill. En composant la chanson, Leonard se rendit compte qu'il fallait ajouter

une voix de femme. Il téléphona à Anjani Thomas, son ancienne choriste. L'enregistrement fut terminé en un seul après-midi.

Leonard se rendit ensuite au mont Baldy. Il voulait présenter ses respects à Roshi qu'il n'avait pas vu depuis presque quatre mois. Comme si souvent par le passé, ils s'assirent autour d'un verre de cognac dans la cabane du vieil homme alors que le monde extérieur se drapait d'obscurité et que les papillons de nuit s'agglutinaient sur la moustiquaire comme des fleurs séchées dans un livre de poésie. Ils parlèrent peu, n'évoquèrent pas la démarche de Leonard auprès d'un autre maître. Leonard ne commenta pas ce qu'il avait appris de Ramesh. «Roshi ne discute pas de son enseignement, explique Leonard. Ça ne l'intéresse pas d'en parler. Soit tu comprends, soit tu ne comprends pas. Il ne délivre pas les vérités fulgurantes qu'on serait en droit d'attendre d'un guide spirituel. C'est un mécanicien. Il ne s'agit pas de philosopher sur le mouvement, il s'agit de réparer le moteur. En plus, il s'adresse directement au moteur en panne. Roshi, c'est la courroie de transmission³⁷.»

Leonard ne resta pas longtemps au monastère. En juin, il redescendit de la montagne. Son amie Nancy Bacal le vit à Los Angeles: «Il avait l'air d'un gamin quand il est rentré, heureux d'aller et venir à sa guise, de faire ce qu'il voulait. Il lui a fallu un peu de temps pour le réaliser, mais quel plaisir de le voir si heureux, si joyeux.» La vie au monastère avait été bénéfique, mais le moment de passer à l'étape suivante était venu.

Leonard retourna à Hydra qu'il avait délaissée depuis des années. Il emporta dans ses bagages les carnets qu'il avait remplis pendant son long séjour au monastère, et, dans son cher bureau dans la maison blanche sur la colline, il reprit le travail sur des poèmes et des chansons plus ou moins avancés. Il était aussi allé à Montréal rendre visite à son vieil ami Irving Layton. À quatre-vingt-sept ans, Irving souffrait de la maladie d'Alzheimer et vivait désormais dans un centre de soins. Leonard venait de relire une grande partie de la poésie de Layton et pensait à en mettre des extraits en musique, comme il l'avait fait pour F. R. Scott.

Leonard retourna également à Bombay, reprenant la même chambre

au Kemps Corner. En 1999, il en fit son domicile pendant près de cinq mois, il y passa même, en septembre, son dernier anniversaire du millénaire. Ce jour-là, Mathur ne put ignorer l'air heureux de Leonard. Après le *satsang*, il y eut un repas d'anniversaire. «Une fille nous accompagnait, une fille qui assistait aux séances de Ramesh. C'était clair qu'elle était amoureuse de lui. Il avait prélevé une fleur du bouquet de l'hôtel pour la piquer à son revers et fumé une cigarette ou deux, même si je pense qu'il avait arrêté à l'époque. Il disait qu'il était très heureux d'être ici, et ce bonheur se manifestait sur son visage à chaque instant et dans toute son attitude, qui était extrêmement positive.»

Il était arrivé quelque chose à Leonard en Inde. Comme il le confia à Sharon Robinson, le voile de dépression à travers lequel il avait toujours perçu le monde «s'était dissipé». Lors de ses visites à Bombay – il avait passé un peu plus d'un an à étudier avec Ramesh –, Leonard retrouvait sa chambre du Kemps Corner et allait chaque jour au *satsang* à pied. «Imperceptiblement, cette angoisse latente qui m'avait accompagné ma vie durant a commencé à se dissoudre. Je me disais: voilà ce que ça fait d'être relativement sain d'esprit. On se lève le matin sans se dire: mon Dieu, un autre jour. Comment vais-je tenir le coup? Comment vais-je faire? Est-ce qu'il y a un médicament? une femme? une religion? quelque chose pour me sortir de là? Je me sens désormais très paisible³⁸.» La dépression avait disparu.

Leonard était incapable de préciser ce qui l'avait sorti de son état dépressif. Il avait lu ou il se rappelait avoir lu quelque part «que les cellules du cerveau associées à l'anxiété étaient les premières à disparaître dans le processus de vieillissement», même si l'opinion générale veut plutôt que la dépression s'aggrave avec l'âge³⁹. Il avait peut-être atteint l'éveil, mais si c'était le cas, il n'y avait eu «ni grand flash, ni feux d'artifice⁴⁰». Il ne pouvait pas expliquer pourquoi cela était arrivé au contact de Ramesh et de l'hindouisme plutôt qu'avec Roshi et le bouddhisme zen. La discipline stricte, rigoureuse de Roshi et ses *teishos* répétitifs livrés sur le rythme des inspirations expirations qui relevaient plus de la contemplation que de la raison semblaient offrir des méthodes et des approches pédagogiques bien différentes du

franc-parler de Ramesh, de ses séances de questions-réponses et de l'exhortation faite aux disciples de vivre comme ils l'entendaient. Il y avait cependant de nombreux points de convergence dans leurs doctrines: l'effacement de l'ego, le détachement, la conscience universelle, *tendrel*, la loi fondamentale d'interrelation entre toutes choses. La disparition de la dépression provenait fort probablement d'une combinaison des deux doctrines, mais elle avait eu lieu avec Ramesh. Celui-ci l'avait reconnu à demi-mot en disant à Leonard: «Tu as compris bien rapidement», mais en ajoutant que les trente années avec Roshi ne lui avaient pas fait de mal⁴¹! Cependant, comme disait toujours la mère de Leonard: «À cheval donné, on ne regarde pas la bride.» Alors Leonard ne chercha pas à comprendre. À la place du trou béant laissé par la disparition de l'angoisse s'installa «un profond sentiment de gratitude, envers quoi ou qui, je ne sais pas. Je l'ai orientée vers mes guides et mes amis⁴².»

* * *

L'année tirait à sa fin. De retour à Los Angeles, Leonard rencontra son ami Roscoe Beck qu'il n'avait pas revu depuis plus de cinq ans, lorsqu'il avait tout quitté pour partir vivre avec Roshi. Beck rappela à Leonard ce qu'il avait dit alors, qu'il en avait «sa claque de la musique». Leonard sourit: «Eh bien, maintenant, j'en ai ma claque de la religion. Je suis prêt à reprendre la musique.» Bien sûr, ce n'était qu'une boutade. La religion restait, comme il le disait lui-même, son «passe-temps favori». Il continua à suivre l'enseignement de Ramesh, à méditer au centre Zen de Los Angeles et à lire les Écritures juives et à allumer les bougies du sabbat au crépuscule tous les vendredis. Mais ce qu'il avait dit à propos de la musique était vrai. Leonard téléphona à Sharon Robinson et à Leanne Ungar, leur demandant de venir le rejoindre. Il était temps d'enregistrer le premier album du nouveau millénaire.

au Le test, passé après étude d'un cours sur DVD, portait sur la manutention et la sécurité alimentaires. C'était un questionnaire à choix multiple (QCM) dont il fallait réussir au minimum 40 questions sur 50. Le score exact de Leonard est inconnu.

av Leonard a publié six lignes de «Not a Jew» dans *Book of Longing*, 2006.

aw NDT. Référence à la chanson *Suzanne*.

ax Publié dans *Book of Longing*, 2006.

ay NDT. Célèbre librairie ésotérique de Los Angeles.

az NDT. Centre international de méditation.

ba NDT. *Namaste* est une salutation couramment utilisée en Inde.

bb Salman Rushdie a grandi dans la région, il décrit la piscine dans son livre *Midnight's Children*.

Amour et vol

Ah, les femmes! Il ne pouvait pas faire un pas sans tomber sur l'une d'elles. Après le monastère où il n'avait pratiquement côtoyé que des hommes, Leonard appréciait le changement. Le réconfort aussi. Depuis son enfance à Montréal, il n'avait jamais été aussi entouré de femmes. Sa fille Lorca vivait dans l'appartement du dessous. Sharon Robinson et Leanne Ungar travaillaient dans le studio qu'elles avaient installé au-dessus du garage pour qu'il puisse enregistrer son album à la maison. Elles arrivaient vers midi et le trouvaient dans la cuisine en train de préparer le déjeuner. Kelley Lynch passait souvent à cette heure-là et partageait leur repas.

Au monastère, Leonard avait pris l'habitude de se lever à 4 h du matin, de cuisiner aussi. Il prenait un café et fumait une cigarette tranquillement avant de se mettre au travail. Il s'était remis à fumer pendant un de ses séjours en Inde; un jour, alors qu'il avait refusé une cigarette, un sage lui avait dit: «À quoi sert la vie? Fume.» Alors que tout le monde dormait encore, Leonard enregistrerait dans le petit studio jusqu'à ce que les oiseaux commencent à chanter dans le pamplemoussier et que les bruits de voiture traversent les murs non insonorisés du studio. L'écran de l'ordinateur brillait dans l'obscurité, et il murmurait doucement dans un vieux microphone connecté à Pro Tools, un logiciel professionnel d'enregistrement. Il était bien loin, le temps où un jeune homme torturé jouait de la guitare espagnole pour une fille aux yeux tristes.

Leonard était heureux. Il était parfaitement conscient que cet état d'esprit n'était pas tout à fait normal, mais il essayait de ne pas y penser, craignant de tenter le diable et de retomber dans la tristesse. Il savait que «Dieu pourrait bien lui reprendre¹» ce nouveau bien-être. La dépression et l'angoisse avaient si longtemps fait partie de sa vie qu'il lui était difficile de les dissocier de la profondeur et de la gravité

inhérentes à son travail. Elles avaient été à l'origine de la grande majorité de ses recherches, «le moteur», comme il disait, «de la plupart des choses qu' [il] avait poursuivies: le vin, les femmes, la chanson, la religion²». Les femmes et la drogue, ainsi que les mantras, le jeûne et les nombreuses disciplines physiques ou spirituelles qu'il s'était imposées, lui avaient certes apporté du plaisir, mais il s'agissait plutôt de palliatifs, de remèdes pour tenter de «vaincre le diable, de remonter à la surface³» ou d'atténuer la douleur. À présent, la douleur était partie. Parfois, pendant qu'il travaillait, il s'étonnait de la facilité avec laquelle il s'adaptait à cette nouvelle légèreté, à cette paix de l'esprit.

Une nouvelle femme était entrée dans sa vie. Le lecteur de cet ouvrage ne s'en étonnera pas, mais Leonard pensait que la dissipation de la dépression et de l'angoisse allait de pair avec la disparition des complications sentimentales. «Je pense qu'on devient plus prudent en vieillissant, dit-il. On devient plus fou et plus sage à la fois.» À soixante-cinq ans, il lui fut ainsi rappelé que «personne n'est maître de ses sentiments⁴.» Son nouvel amour était une femme belle et talentueuse qui avait vingt-cinq ans de moins que lui: une chanteuse et pianiste originaire de Hawaï qui se produisait sous son seul prénom, Anjani.

Anjani Thomas avait périodiquement participé à la vie musicale de Leonard depuis que John Lissauer, le producteur de *Various Positions*, l'avait engagée en 1984 pour la tournée en tant que chanteuse et pianiste. Bien que Leonard ne se soit pas toujours gardé de laisser ses relations professionnelles prendre une tournure plus sentimentale, il ne s'était rien passé entre eux, ni pendant cette tournée, ni plus tard, lorsque Anjani chanta sur les albums *I'm Your Man* ou *The Future* – l'album qui contenait la demande en mariage à Rebecca dans *Waiting for the Miracle*.

Entre les deux enregistrements, Anjani s'était installée à Los Angeles et avait épousé Robert Kory, un avocat en vue dans le monde du spectacle. Au moment où Leonard prenait ses distances avec Rebecca, l'industrie de la musique et Los Angeles, la vie d'Anjani prenait une tournure similaire; son mariage avait pris fin et sa carrière musicale

s'étiolait. Si Leonard avait choisi de se rapprocher de son maître spirituel, Anjani avait perdu ses illusions vis-à-vis du sien, le Maharishi Mahesh Yogi, auprès de qui elle avait pratiqué la méditation transcendante pendant des années. Avec l'intention de repartir à zéro, elle s'était installée à Austin, au Texas, où elle avait acheté une petite maison et pris un emploi de vendeuse dans une bijouterie. Il ne manquait pas de clubs et de musiciens en ville, mais elle refusait d'écouter de la musique, pas même sur l'autoradio en se rendant au travail. «Je n'en pouvais plus, dit-elle, je ne voulais plus en entendre parler.» Quatre ou cinq ans plus tard, au cours d'une visite à sa famille à Hawaï, Anjani ressortit la guitare rangée dans le placard de son ancienne chambre et commença à écrire des chansons: «J'ai écrit assez de chansons pour faire deux disques. J'avais trente-neuf ans à l'époque et je me suis dit que si je ne réalisais pas ce disque avant d'en avoir quarante, je le regretterais toute ma vie.» Elle mit en vente la maison et revint à Los Angeles alors que Leonard quittait le mont Baldy. Quelque temps plus tard, elle le rencontra et lui joua une des chansons qu'elle avait écrites, *Kyrie* [bc](#). La chanson lui plut, il lui conseilla de l'enregistrer. Ils devinrent complices et amants et plus tard partenaires musicaux, mais pour l'instant, chacun travaillait sur son propre album.

Leonard avait quitté le monastère avec quelque 250 chansons et poèmes à divers stades d'avancement. En 1999, alors qu'il assistait à Los Angeles à un concert de musique classique donné par son filleul, le fils de Sharon Robinson, il lui vint une idée. Pendant l'entracte, Leonard prit Sharon à part: «J'ai écrit quelques petites choses, j'aimerais qu'on fasse un album ensemble⁵.» Pas seulement une chanson ou deux comme ils l'avaient fait dans le passé, mais un album entier dont elle écrirait les mélodies. En fin de compte, sa participation se révéla bien plus importante. Leonard insista pour que *Ten New Songs* devienne l'album de Sharon au même titre que le sien.

Il aurait été facile d'imaginer que pour son retour, le nouvel album de Leonard serait entièrement centré sur lui: Leonard descendant de la montagne auréolé de gloire, gravant sa sagesse dans le marbre. Il avait déjà composé les mélodies, mais soit il aimait mieux celles de Sharon,

soit il préférerait ne pas travailler seul. C'était peut-être un effet rétroactif des enseignements de Roshi et de Ramesh, qui lui avaient appris à mettre son ego de côté et à faire preuve de solidarité. Il est intéressant de noter à quel point cet album est essentiellement féminin. Les femmes avaient toujours joué un rôle important dans les chansons de Leonard, principalement en tant que vocalistes ou muses. Cette fois-ci, il se remettait entièrement entre leurs mains. À l'exception de la participation du mari de Leanne, le guitariste Bob Metzger, sur une chanson et d'un arrangement pour cordes de David Campbell sur une autre, il leur confia l'entière responsabilité de la réalisation. Leanne Ungar assura l'enregistrement et le mixage, Sharon se chargea de la production et des arrangements. Elle avait composé les mélodies et jouait de tous les instruments. Leonard n'avait plus qu'à chanter les paroles sur lesquelles il avait peiné si longtemps.

«Je dirais que Sharon est la personne qui a le mieux réussi à collaborer avec Leonard, dit Leanne. Elle n'a connu aucune des difficultés auxquelles se sont heurtés les autres. Sharon sait ce que Leonard apprécie, ce qu'il est en mesure de chanter, elle écrit des mélodies qui s'adaptent à sa sensibilité. Elle arrive à composer de très belles musiques pour lui. Elle comprend si bien les paroles que Leonard peut lui donner un poème qu'il a écrit et c'est elle qui choisit les phrases sur lesquelles la chanson doit s'appuyer et celles qui peuvent être chantées par les chœurs. Ils avaient des échanges très riches.»

Leonard et Sharon ne parlaient jamais d'«album» lorsqu'ils travaillaient ensemble. Il leur semblait important de «ne pas se limiter à quelque chose de précis, se souvient Sharon. On était peut-être en train de faire un album, mais peut-être pas, je ne sais pas». Leonard répugnait à attiser des attentes, en particulier celles des professionnels de la musique. Ils travaillaient donc sur «une chanson à la fois, sans pression», comme s'ils avaient procédé ainsi depuis toujours. «Le premier jour, on est restés tranquillement assis à écouter un musicien indonésien qui chantait sur des rythmes ethniques. Rétrospectivement, je crois que ça a contribué à installer le rythme de croisière dont nous avons besoin.»

En travaillant chez Leonard plutôt qu'en studio, ils pouvaient maintenir l'état d'esprit de deux amis proches qui passent le temps en faisant de la musique. Contrairement aux locaux professionnels calfeutrés, la pièce aménagée au-dessus du garage, que Leonard avait surnommée le «Studio des maigres consolations», était très lumineuse grâce à ses fenêtres qui s'ouvraient sur un petit jardin de pamplemoussiers, de jasmins et de belles-de-jour. Le soleil se répandait sur les accoudoirs arrondis du sofa art déco hérité de sa mère, et ils parlaient longuement des vieux disques de soul et de R & B qui leur plaisaient et qui nourrissaient l'inspiration de Sharon Robinson, comme ceux de Sam Cooke et d'Otis Redding. Leonard testait des rythmes qu'il aimait ou proposait quelques modifications, qu'il jouait à Sharon sur le clavier. Quand il lui donnait des paroles, il lui arrivait de mentionner qu'il les avait écrites en imaginant une approche musicale particulière. Ainsi, *That Don't Make It Junk* était à l'origine une chanson country. La plupart du temps, il était très curieux de voir ce que Sharon allait en faire. Elle apportait les textes chez elle, travaillait seule dans son studio, puis sauvegardait les mélodies sur un disque dur qu'elle remettait ensuite à Leanne qui les transférait sur l'ordinateur de Leonard. Il n'avait plus qu'à cliquer pour continuer à travailler tout seul de bon matin. Leonard aimait travailler ainsi: en équipe, mais à son rythme, et seul.

Sa relation avec Anjani suivait un parcours similaire: ils formaient un couple, mais étant «extraordinairement accros à la solitude», comme disait Leonard, ils ne vivaient pas ensemble. «J'aime me réveiller seul, dit Leonard, et elle aime être seule⁶.» Anjani habitait une maison d'où elle pouvait se rendre chez Leonard à pied. Leanne, qui travaillait avec lui depuis très longtemps, remarqua qu'il avait l'air heureux et bien plus serein. «Je crois qu'il avait trouvé une certaine paix intérieure. Ou peut-être était-ce parce que nous travaillions chez lui plutôt que dans un endroit impersonnel où nous aurions dû commander nos repas à l'extérieur. On pouvait s'asseoir dans la cuisine pendant qu'il s'affairait aux fourneaux. Une sorte d'intimité s'installait, il me semble que ça s'entend.» Il était inutile de se presser, aucun compteur ne tournait. Leonard et Sharon échangeaient de

nombreuses versions d'une chanson avant de la déclarer terminée et de passer à la suivante. Il y avait parfois des pauses de trois à quatre semaines, le temps que Leonard écrive et réécrive les paroles.

Leanne profitait de ses absences pour réécouter les bandes des concerts de la tournée de 1979, *Recent Songs*, qu'Henry Lewy, le producteur de Leonard, avait enregistrés intégralement au Royaume-Uni. Les bandes avaient accumulé la poussière pendant toutes ces années, mais Leonard ne les avait pas oubliées et se demandait s'il y avait quelque chose à en tirer. En février 2000, douze de ces chansons sortirent sous le titre *Field Commander Cohen*. Le premier album du millénaire offre d'impeccables prestations de Leonard accompagné par le groupe de jazz Passenger, Raffi Hakopian au violon, John Bilezikjian à l'oud, et les choristes Jennifer Warnes et Sharon Robinson, nouvelle venue à l'époque et qui, à présent, cosignait ses chansons.

Pendant une pause prolongée, Leonard retourna à Bombay. Il se réinstalla au Kemps Corner et reprit ses habitudes. Tous les jours, cheveux aux vents, il se baladait sur Warden Road pour assister au *satsang*, puis allait nager au Breach Candy Club. Dans cette ville régnait une débauche de couleurs et de bruits, mais rien ne pouvait altérer la paix qui l'habitait. Il aimait tellement sa vie à Bombay que Lorca, intriguée par la longueur de son séjour, vint rejoindre son père pour une dizaine de jours. Se fiant à la suggestion de Leonard, elle employa son temps libre à chiner des meubles anciens dans les marchés de Bombay pour son magasin d'antiquités de Los Angeles.

Au Canada, où contre toute attente on trouvait encore le moyen de rendre hommage à Leonard, Stephen Scobie organisa en mai 2000 un événement intitulé *Some Kind of Record: Poems in Tribute to Leonard Cohen*. Leonard, obéissant à une règle devenue tacite, déclina l'invitation et ne se présenta pas. Dans un quotidien de Montréal, un dessin humoristique montrait un policier adressant la parole à une hippie d'un certain âge, tristement assise sur un banc public: «Allez, madame, il faut rentrer chez vous maintenant, Leonard Cohen ne viendra pas.» Quelque temps plus tard, Leonard se rendit néanmoins à Montréal pour rendre visite à Pierre Trudeau, mourant. À la demande

des enfants de ce dernier, Leonard y retourna en septembre pour porter son cercueil lors des funérailles.

Il profita de son séjour en ville pour aller voir Irving Layton en maison de retraite médicalisée. Quand Leonard entra dans sa chambre, le vieux poète de quatre-vingt-huit ans, atteint de la maladie d'Alzheimer, le regarda d'un air totalement inexpressif. «C'est moi, c'est Leonard.» «Leonard qui?» Il se décomposa. Layton éclata de rire. Il savait parfaitement qui il était. Dès que l'infirmière eut tourné le dos, ils fumèrent en cachette, Leonard allumant la pipe de son ami parce que les grandes mains de boxeur de Layton tremblaient trop pour qu'il puisse le faire lui-même.

* * *

Septembre 2001. La mousson n'était pas encore tout à fait terminée à Bombay, mais les pluies commençaient à s'espacer. À la fin de l'enregistrement de son nouvel album, Leonard était reparti en Inde pour voir Ramesh. Un jour, alors qu'il pénétrait dans le hall du Kemps Corner, le réceptionniste lui présenta ses sincères condoléances. C'est ainsi que Leonard apprit l'attentat du 11 septembre. Peu de temps après, le téléphone sonna; un journaliste du *New York Observer* souhaitait recueillir les réactions d'un homme qui avait prédit l'apocalypse dans son dernier album, *The Future*. Leonard se montra réticent: «Dans la tradition juive, on prend garde de ne pas essayer de consoler ceux que le deuil rend inconsolables.» Comme le journaliste insistait, il lui fit part de ce qu'il avait appris de l'hindouisme: «Il nous est impossible de comprendre des événements qui surviennent dans un monde que nous ne maîtrisons pas entièrement7.»

L'album *Ten New Songs* sortit en octobre 2001. La pochette montre Leonard et Sharon, assis côte à côte, saisis par l'appareil photo intégré de l'ordinateur. «L'album est un duo», dit Leonard. Sharon s'était attendue à ce qu'il remplace sa voix à elle et enlève les synthétiseurs sur lesquels elle avait composé les mélodies. Elle avait même insisté. «Mais en écoutant la musique, dit Leonard, j'ai commencé à me rendre compte que sa voix et les sonorités du synthétiseur semblaient faire corps avec les chansons telles qu'elles avaient été conçues, et qu'il

fallait les conserver. De plus, j'aime la façon de chanter de Sharon⁸.»

La voix de baryton de Leonard, si différente de celle que l'on entend sur *Field Commander Cohen*, se déploie comme une fumée sur la structure diaphane et mélancolique du clavier numérique. La nature électronique des sons n'est pas masquée, ce qui donne un charme *lo-fi* inhabituel. La voix de Leonard restitue l'intimité des conditions de l'enregistrement, son murmure au plus près du micro dans le silence du voisinage endormi. Les chansons s'enchaînent gracieusement et solennellement les unes aux autres, donnant à l'ensemble une dimension méditative. Leonard qualifie cet album de «serein».

Les chansons parlent d'aubes meurtries, de lumière, de l'Amérique, de Babylone, de la prière et de la nécessité d'aller de l'avant. *Love Itself*, dédié à son ami, l'écrivain et critique musical Léon Wieseltier, résume les *teishos* de Roshi sur l'amour. *By the Rivers Dark*, librement inspiré du Psaume 137 («*By the rivers of Babylon we sat down and wept*», «Sur les rives de Babylone nous nous sommes assis et nous avons pleuré»), se lamente sur la destruction du temple et l'exil des Juifs. L'onirique *Alexandra Leaving*, que Leonard avait commencé en 1985, s'inspire d'un poème de Constantine P. Cavafy, «The God Forsakes Antony» (Dieu abandonne Antoine). Le superbe *A Thousand Kisses Deep* peut être compris de bien des façons: résistance, abandon, création ou conversion. Les paroles et la musique avaient fait l'objet de nombreuses transformations successives. Rebecca De Mornay en avait entendu plusieurs versions au début des années 1990, et en 1995 Leonard avait dit au *New York Times* qu'il avait cherché à retrouver les accents d'une «ancienne chanson folk⁹». À la première écoute, *Boogie Street* semble mettre en scène Leonard, acceptant son destin en aveugle et quittant le monastère pour rejoindre le monde de la musique. La chanson s'ouvre sur une prière et un baiser, avant d'aborder l'étrangeté de la vie réelle, l'inconstance de l'amour et la persistance du désir. «Boogie Street, précisa Leonard, est l'endroit où nous vivons tous, fût-ce dans un monastère ou en pleine ville¹⁰.» C'est aussi le nom d'une rue de Singapour où il était allé une fois.

«Le jour, [cette rue] est bordée de bazars, de boutiques et de kiosques qui vendent des enregistrements pirates. J'ai demandé à un vendeur s'il

avait des disques de Leonard Cohen. Il est allé dans la réserve et a rapporté une caisse remplie de tout mon répertoire, il en avait bien plus que la plupart des disquaires que je connais. Il les vendait un dollar pièce, un prix très raisonnable, à mon avis. La nuit, la rue se transforme en une sorte de marché du sexe tout à la fois inquiétant et attirant, où les prostitués de tout genre, des personnes très séduisantes, proposent à leurs clients de satisfaire leurs fantasmes.

— Un paradis en libre-service, alors!

— Comme dit mon vieux maître: “On peut bien faire un tour au paradis, mais on ne peut pas y rester, car il n’y a ni restaurants ni toilettes.” À certains moments, et c’est ce que je dis dans ma chanson, *You kiss my lips, and then it’s done, I’m back on Boogie Street* (Tu baises mes lèvres et puis c’est terminé, je suis de retour dans Boogie Street) – au cœur de l’étreinte, tu te confonds avec ta bien-aimée et tu t’abandonnes. [C’est comme] boire de l’eau fraîche quand on a soif. Sans cela, on mourrait probablement d’ennui au bout d’une semaine ou deux. Mais on ne peut pas rester là. Très vite, on replonge dans les embouteillages.»

Leonard dédia l’album à Roshi.

À de rares exceptions près, les critiques le couvrirent de louanges. Ils célébrèrent son retour en disant à quel point sa voix, sa profondeur, son humour pince-sans-rire avaient manqué au public – *Ten New Songs* comporte pourtant moins de boutades que *I’m Your Man* – et ils affirmèrent que le nouvel album méritait bien une aussi longue attente. Interrogé sur l’éventualité d’une prochaine tournée, Leonard objecta d’un ton hésitant qu’il n’était pas sûr qu’il puisse encore remplir une salle. Une réponse caractéristique de sa modestie et de son sens de l’autodérision, et peut-être aussi révélatrice d’une certaine insécurité due à sa longue absence de la scène. À la vérité, Leonard n’avait aucun désir de repartir en tournée. Il était évident qu’un public l’attendait en Europe, où *Ten New Songs* connaissait un grand succès – il se classa dans le top 30 au Royaume-Uni, devint numéro un en Pologne et en Norvège, et disque d’or dans sept autres pays. Aux États-Unis, comme avant la sortie de *I’m Your Man*, les ventes stagnèrent et il ne figura pas au top 100. Disque de platine au Canada, il reçut quatre récompenses aux Juno: meilleur album, meilleur artiste,

meilleure composition et meilleure vidéo (cette dernière distinction pour *In My Secret Life*).

Il semble que les compatriotes de Leonard ne pouvaient plus s'arrêter de lui décerner des médailles. Le Consulat canadien chargea Hal Willner d'organiser un concert hommage à New York dans le cadre des célébrations de la Fête du Canada. Willner, le producteur de Nino Rota, Thelonious Monk et Kurt Weill, était réputé pour l'originalité de ses projets. Il n'avait pas revu Leonard depuis que, en compagnie d'Allen Ginsberg, il était allé l'écouter à New York lors d'un concert de la tournée *The Future* qui avait précédé son entrée au monastère. «On voyait que quelque chose n'allait pas. L'ambiance était moins drôle que pendant la tournée précédente. Quand j'ai voulu le saluer avec Allen, Leonard s'est défilé.»

Willner s'assura auprès de Kelley Lynch que Leonard n'était pas opposé au concert de Brooklyn. Elle répondit qu'il n'avait aucune objection, à condition qu'il n'ait rien à faire. Willner se mit donc au travail. Il appela d'abord Julie Christensen pour qu'elle le mette en contact avec un des artistes pressentis. Julie déclara: «Si tu fais quelque chose sur Leonard, il faudrait que Perla et moi fassions les chœurs.» C'était une bonne idée. Il appela donc Perla Batalla, qui fut obligée de décliner parce qu'elle était déjà engagée à cette date. «Quand j'ai raccroché, raconte-t-elle, j'ai commencé à pleurer. Je n'arrivais pas à renoncer à ce projet.» Elle rappela pour dire qu'elle était prête à annuler son autre spectacle si elle pouvait chanter *Bird on the Wire* et faire un duo avec Julie sur *Anthem*. Hal lui expliqua qu'*Anthem* ne figurait pas au programme. Il ajouta pourtant la chanson plus tard lorsque Leonard, prenant un jour un café avec Hal et Perla, appuya la suggestion de cette dernière. Ce fut la seule contribution de Leonard au projet.

Plus de la moitié des artistes que Willner invita à participer étaient des femmes. Il y avait Laurie Anderson, Linda Thompson, Kate et Anna McGarrigle, Martha Wainwright – la fille de Kate –, ainsi que Perla, Julie, et Rennie Sparks du groupe The Handsome Family. «Cela semblait tout naturel, dit Willner. Nous n'avions pas l'intention d'imiter Leonard, mais il aimait les femmes, il les aimait

profondément. Elles savent parfaitement rendre l'émotion contenue dans ses chansons.» Nick Cave, l'un des cinq interprètes masculins (les autres étaient le fils de Kate McGarrigle, Rufus Wainwright, le fils de Linda Thompson, Teddy Thompson, Marc Anthony Thompson, aucun lien de parenté, et Brett Sparks du duo The Handsome Family), trouva «particulièrement émouvant d'entendre toutes ces femmes chanter Leonard. Elles servent ses chansons merveilleusement, dit-il, mieux que les hommes à bien des égards. Je n'avais pas pleinement réalisé à quel point ses chansons sont extraordinaires. À tout point de vue. Et bien que j'adore sa voix, une voix bouleversante aux intonations uniques, un peu comme la trompette de Miles Davis, elle n'est pas indispensable, ses chansons sont tout simplement exceptionnelles en elles-mêmes. Et il en a écrit beaucoup. J'ai toujours eu une préférence pour ce qu'il a fait à ses débuts, en particulier *Songs of Love and Hate* qui possède ce côté écorché vif du punk rock que j'aime. Par la suite, il est devenu plus profond, plus humain.»

Willner décida de ce que chacun chanterait. «J'ai monté le spectacle à partir d'un script, comme s'il s'agissait d'un film dont les interprètes étaient les acteurs et non d'un "concert hommage". Je ne voulais pas que chacun vienne chanter sa chanson favorite et reparte. J'avais envie d'entendre des morceaux moins connus, comme *Tacoma Trailer* et *Don't Go Home with Your Hard-On*.» Willner avait un faible pour cette dernière chanson, qui datait de la collaboration entre Leonard Cohen et Phil Spector sur *Death of a Ladies' Man*.

En février 2003, Spector, soupçonné du meurtre de Lana Clarkson, hôtesse du club House of Blues qu'il avait ramenée chez lui, fut arrêté. Peu après son arrestation, deux enquêteurs de la police criminelle se présentèrent chez Leonard. Ils avaient découvert de vieilles coupures de presse concernant l'excentricité du producteur avec ses armes. Parmi les nombreuses anecdotes, dont beaucoup impliquaient des célébrités telles que John Lennon, Stevie Wonder, Michelle Phillips et les Ramones, ils avaient vu le nom de Leonard. «Apparemment, les enquêteurs avaient retrouvé de vieilles interviews de 1978 ou 1979 dans lesquelles je parlais des incidents qui avaient rendu difficile l'enregistrement de *Death of a Ladies' Man*: les flingues, les gardes du

corps armés, les beuveries et la fameuse mégalomanie de Phil.» Leonard leur déclara: «Il est vrai qu'un jour Phil a enfoncé le canon d'un revolver dans mon cou, mais bien qu'un accident eût été possible, je peux vous assurer que je ne me suis jamais senti véritablement menacé. Je savais qu'il n'avait pas l'intention de me faire du mal.» Ce n'était, leur dit-il, qu'une de ces «bonnes vieilles légendes du rock'n'roll» exagérées avec le temps.

Ils lui demandèrent quand il avait vu Spector pour la dernière fois: «Il doit y avoir un peu plus de vingt ans», répondit-il aux policiers. «Ils ont été surpris car ils pensaient que nous étions restés proches. J'ai démenti. Après ça, ils m'ont remercié de leur avoir accordé du temps, ils ont fini leur café et ils sont partis. Je n'étais pas un témoin intéressant. Personne ne m'a jamais plus interrogé à ce propos et, bien entendu, je n'ai pas eu à témoigner devant un jury¹¹.»

* * *

Le 28 juin 2003, le concert conçu par Hal Willner, *Came So Far for Beauty: An Evening of Songs by Leonard Cohen Under the Stars*, se déroula à Prospect Park à Brooklyn. Un immense drapeau à la feuille d'érable était déployé sur la scène. Pendant l'entracte, une représentante du Consulat canadien déclara au public que Leonard était «l'homme le plus sexy au monde». Le spectacle connut un grand succès et Willner reçut rapidement des offres pour le produire en Europe. Étant donné que Leonard n'avait pas fait de concerts depuis plus de dix ans – une situation qu'il ne montrait aucune intention de rectifier –, c'était un moyen de satisfaire les attentes des *fans* et, comme disait Willner, de les «garder intéressés».

La maison de disques de Leonard joua aussi son rôle en lançant en 2002 et en 2003 deux albums doubles retraçant l'ensemble de sa carrière: *The Essential Leonard Cohen* et *An Introduction to Leonard Cohen* (ce dernier au Royaume-Uni dans le cadre de la série *MOJO Presents*). Une nouvelle édition de *The Favourite Game* parut à l'occasion du quarantième anniversaire de sa publication, coïncidant avec la sortie du film de Bernar Hébert. Quant à Leonard, il travaillait sur un recueil de poésie, le premier depuis 1984, intitulé *Book of*

Longing. La plupart des dessins et des poèmes qu'il avait sélectionnés et édités avaient été réalisés lorsqu'il vivait au monastère. Dans le documentaire suédois tourné au mont Baldy, Leonard, désignant une pile de carnets, se décrit comme «un écrivain n'ayant pas tenu ses promesses», avant d'ajouter: «Il est peut-être encore temps de me racheter¹².»

En octobre 2003, Leonard fut nommé compagnon de l'Ordre du Canada, l'une des deux plus importantes distinctions civiles du pays. Il envoya ses remerciements et se remit au travail, non sur le livre mais, curieusement, sur un nouvel album.

* * *

Dear Heather, le onzième album enregistré en studio, sortit en octobre 2004, deux semaines après le soixante-dixième anniversaire de Leonard et trois ans après *Ten New Songs*. Pour Leonard Cohen, qui avait habitué sa maison de disques à patienter quatre ou cinq ans, voire neuf ans, entre deux albums, c'était un délai étonnamment court. Depuis qu'il était descendu du mont Baldy, il avait travaillé sans relâche. Cela n'avait rien de nouveau, il avait toujours beaucoup travaillé, mais jusque-là, il avait pris le parti de ne pas diffuser la majorité de son travail. L'urgence qu'il manifestait à présent n'était pas à mettre sur le compte du pressentiment de sa propre disparition, qu'il avait évoquée une dizaine d'années auparavant. À soixante-dix ans, Leonard se portait bien mieux, mentalement, physiquement et émotionnellement, qu'à soixante. L'idée de vieillir ne le tracassait plus. Au contraire, il s'en servit pour le titre qu'il avait d'abord envisagé, *Old Ideas*, en référence à son intention de rassembler des textes épars: chansons en l'honneur de certains poètes, enregistrements où il récitait ce qu'il avait écrit, petites ébauches musicales et projets à moitié terminés. *The Faith*, inspirée par une vieille ballade folklorique québécoise, avait été enregistrée avec Henry Lewy en 1979-1980 et mise de côté; *Tennessee Waltz*, classique country larmoyant auquel Leonard avait pris la liberté d'ajouter une dernière strophe encore plus désespérante, provenait d'un enregistrement public de 1985; mais dans l'ensemble, les chansons dataient d'août

2003. Quand on lui fit remarquer que le titre risquait d'induire ses *fans* en erreur en leur laissant penser qu'il s'agissait d'un nouvel album de reprises, Leonard se laissa convaincre de remplacer *Old Ideas* par *Dear Heather*.

Comparé à *Death of a Ladies' Man*, qui avait été écrit avec Spector mais pour lequel Leonard n'avait pas eu son mot à dire, et en laissant de côté l'album *Songs for Rebecca*, produit avec Lissauer mais qui n'a jamais vu le jour, *Ten New Songs* est le fruit d'une véritable collaboration, et *Dear Heather*, l'album le plus expérimental. Les treize chansons enregistrées comme précédemment dans son petit studio composent un album souvenir, un collage de paroles, d'images et de sons. Le livret du CD, avec les paroles des chansons et les dessins de Leonard composés en vis-à-vis, ressemble à une version miniature de *Book of Longing* sur lequel il travaillait à la même époque. L'idée de Leonard, selon Leanne Ungar, était de «rassembler quelques mélodies inspirées par les chansons et d'organiser des lectures de poésie» dans l'esprit des spectacles qu'il avait donnés à la fin des années 1950 avec Maury Kaye.

Tout comme *Villanelle* sur des paroles de F. R. Scott, le morceau d'ouverture, *Go No More A-Roving*, est un poème de Lord Byron mis en musique par Leonard. Sur le livret, il est accompagné de deux dessins: un portrait d'Irving Layton, auquel l'album est dédié (large tête de chien battu, traits aplatis, casquette de pauvre type), et une image tout à fait *cohenesque* d'une guitare posée près d'une porte ouverte. *To a Teacher* est dédié à A. M. Klein, un poète qui avait influencé Leonard et qu'une maladie mentale avait réduit au silence pendant les dernières années de sa vie. Le poème provient du recueil de 1961 *The Spice-Box of Earth*:

Laisse-moi crier au secours à tes côtés, Maître
Je suis entré sous ce sombre toit
Aussi confiant qu'un fils honoré
Réintégrant la maison paternelle

Let me cry Help beside you, Teacher
I have entered under this dark roof
As fearlessly as an honoured son

De la part d'un homme soi-disant étranger à tout sentimentalisme, il y a décidément beaucoup de nostalgie dans cet album. Leonard évoque des amis disparus et, dans l'exquise chanson *Because Of*, remercie sans les nommer les femmes qui, inspirées par «quelques chansons / Où [il] parlait de leurs mystères», se sont déshabillées devant lui («*a few songs / Wherein I spoke of their mystery*»).

L'analogie avec le collage se retrouve aussi dans la diversité des influences musicales – folk, jazz, valse – et des quelques mélodies aux tonalités françaises qu'il dit avoir composées sur son synthétiseur au mont Baldy. Les vers du titre éponyme, aussi brefs qu'un haïku, sont répétés, déconstruits, enroulés autour du clavier et de la trompette, tel un origami sonore. *On That Day*, une ballade sur l'attaque terroriste du 11 septembre 2001, rappelle le franc-parler des chansons de Randy Newman. Les synthétiseurs sont omniprésents, mais il y a aussi des instruments traditionnels, notamment une guimbarde dont jouent Leonard et Anjani sur *Nightingale* et sur *On That Day*. Dans les deux chansons écrites avec Sharon Robinson, *There For You* et *The Letters*, la voix de Leonard se réduit à un murmure; ce sont les femmes qui font le reste. Ainsi, sur *Morning Glory*, sa voix n'est guère plus qu'un écho jouant avec la beauté de celle d'Anjani, enregistrée en multipiste. Dans d'autres chansons, il récite doucement et gravement les paroles au plus près du micro par-dessus les voix des chanteuses, comme Serge Gainsbourg, ou comme un juif-bouddhiste grommelant de temps à autre. Les femmes étaient déjà très présentes sur son précédent album; sur *Dear Heather*, elles sont au premier plan.

Anjani explique: «Cet album a marqué un tournant pour nous deux.» Au départ, Leonard l'avait appelée pour l'accompagner sur *Undertow*, mais ensuite, il décida de retirer la piste mélodique principale pour ne conserver que l'harmonique. C'est le chant d'une femme explorée, dévastée. Il trouvait qu'en retardant le moment où on entend la ligne mélodique entière, il installait une tension révélatrice de cette détresse affective. Il laissa Leanne Ungar enregistrer Anjani pendant qu'il allait donner quelques coups de fil. «Je l'ai chantée deux ou trois fois, raconte Anjani, et on a fini par faire une prise que je trouvais

magnifique, je n'avais jamais fait mieux. Leanne pensait la même chose. Quand Leonard revint, je lui ai dit: "Tu vas voir, écoute ça." Leanne a passé le *play-back*. Il écoutait, le regard perdu dans le vide, sans la moindre expression sur le visage, comme toujours quand il écoute de la musique – vous pouvez lui jouer un air de salsa sans qu'il ne bouge d'un pouce. Et à la fin, il a fait: "Superbe. Maintenant, chante-la sans la chanter."» Anjani lui jeta un regard interrogateur. «Il a précisé: "Ce n'est pas un hymne. C'est la chanson d'une femme brisée. Va sur cette plage déserte, deviens cette femme qui a tout perdu." Je me souviens d'avoir été indignée qu'il n'ait pas aimé ma superbe interprétation, je me suis demandé ce que j'étais censée faire, j'étais énervée et déstabilisée comme si on m'avait privée de toutes mes facultés et qu'il ne me restait absolument rien. J'ai recommencé à chanter mais ma voix était hésitante, cassée. Quand j'ai eu fini, il a approuvé: "C'est ça, tu la tiens maintenant." Il a ajouté qu'il ne m'avait jamais entendue chanter de cette manière.» Par la suite, il précisa: «Sa voix a trouvé le chemin de sa gorge à son cœur.»

Dear Heather se distingue aussi des précédents albums par la retenue avec laquelle sont traités des thèmes éternels tels que l'amour, la mort, la vie, la foi et la folie. Comme le remarque Leon Wieseltier, il «se complaît dans l'absence d'emphase¹³». Dans *On That Day*, qui pleure l'attaque terroriste du 11 septembre, la simplicité se substitue à la solennité. Avec *Dear Heather*, c'est la fantaisie qui remplace l'angoisse habituellement provoquée par les femmes et le désir. «Le désir persiste, conclut Wieseltier, mais l'esclavage n'est plus de mise. La liberté intérieure est omniprésente dans cet album. C'est une fenêtre ouverte sur le cœur d'un homme extraordinairement intéressant qui s'avère un simple mortel¹⁴.»

Les paroles sont limpides et sans équivoque (on peut toujours se demander si Leonard n'avait pas atteint une telle maîtrise du zen que la limpidité apparente était la manifestation de l'ambiguïté la plus sophistiquée). Quoi qu'il en soit, c'est un très bel album, nuancé et envoûtant. La couverture de la pochette est illustrée d'un portrait d'Anjani esquissé par Leonard, tandis qu'au verso, une photo prise par Anjani montre Leonard mal rasé, casquette enfoncée sur la tête, une

tasse de café à la main. L'album est dédié à la mémoire de Jack McClelland, son éditeur canadien mort en juin 2004, quelques mois seulement avant la sortie de l'album. Leonard refusa de partir en tournée, il n'accepta même pas d'assurer la promotion comme il l'avait fait pour *Ten New Songs*. Dès que l'album fut terminé, il partit pour Montréal où il passa l'été, assis paisiblement dans le parc du Portugal, à regarder passer la vie aux côtés d'autres vieux messieurs.

L'album se vendit sans la contribution de Leonard. Il intégra tous les palmarès d'Europe, et devint disque d'or au Canada, en Pologne, au Danemark, en Irlande, en Norvège et en République tchèque. Aux États-Unis, curieusement, il se hissa à la 20^e place du classement des musiques du monde, alors qu'une fois de plus il ne parvint pas à intégrer le top 100 du magazine *Billboard*. Le silence de Leonard amena quelques journalistes à considérer l'album comme un testament artistique, alors que lui estimait, comme il l'écrivit en 2004 à Jarkko Arjatsalo, fondateur du site *Leonard Cohen Files*, qu'il s'agissait de la fin d'un cycle. Il était «plongé jusqu'au cou» dans l'album suivant dont il avait déjà «esquissé six ou sept chansons et qui, si Dieu le voulait bien, sera terminé l'année prochaine. Le *B of L* [*Book of Longing*] ou quelque chose d'approchant était sur le point de sortir dans un format différent, sous un autre titre¹⁵». Leonard n'avait aucunement l'intention de prendre sa retraite. Heureusement d'ailleurs, parce que même s'il en avait eu l'intention, d'étranges circonstances totalement imprévues allaient l'en empêcher.

En octobre 2004, le téléphone sonna chez Leonard, à Montréal. Lorca l'appelait depuis Los Angeles. Elle venait d'avoir une curieuse conversation avec le petit ami d'une employée de Kelley Lynch, qui était passé à sa boutique. Il lui avait dit que Leonard ferait bien de vérifier ses comptes le plus rapidement possible. Cela déconcerta autant Leonard que sa fille. Kelley prenait soin de ses affaires – prévenante, digne de confiance, elle n'était pas seulement son agent, mais une amie proche qui faisait pratiquement partie de la famille; il employait même ses parents. Leonard, qui ne voulait pas s'occuper de ses finances, lui avait donné tous les pouvoirs. Il était allé jusqu'à la désigner dans son testament comme personne habilitée à décider de le

maintenir en vie ou non en cas de situation médicale critique. Elle avait été constamment présente pendant qu'il enregistrait son album et, depuis, ils s'étaient parlé régulièrement sans qu'elle ne fasse jamais allusion à des difficultés financières. Mais pour rassurer Lorca, Leonard accepta de rentrer à Los Angeles. Il se rendit directement à la banque. Il hésita sur l'adresse parce qu'il n'y allait presque jamais. Il demanda ses relevés. Apparemment, les craintes de Lorca étaient fondées: les relevés laissaient apparaître une facture de 75 000\$ que Leonard aurait réglée à Kelley par American Express, quelques jours plus tôt. En parcourant l'historique, il devint évident qu'il ne s'agissait pas d'un incident isolé. Le compte était quasiment vide.

De retour chez lui, Leonard alluma une cigarette. Il composa le numéro de Kelley. Elle lui répondit d'une voix claire et amicale. Leonard l'informa qu'il l'avait révoquée en tant que signataire, et il la vira. Kelley! Comment, parmi toutes les femmes de sa vie, avait-elle pu le trahir? Leonard savait que comme Marty Machat, son précédent manager, Kelley avait ses défauts, mais de même que Machat, elle connaissait bien ses affaires et les avait gérées avec soin. En 1998, Leonard avait déclaré à *Billboard* (dans le numéro spécial du trentième anniversaire de son premier album) qu'en termes de *business*, il «s'était fait avoir bien des fois» mais, ajoutait-il, «maintenant, j'ai Kelley, j'ai remis de l'ordre dans mes finances et depuis je gagne ma vie... essentiellement grâce à elle. Kelley, Dieu la bénisse, gère parfaitement mes affaires et celles de mon fils¹⁶».

Kelley, à l'instar de Marty Machat, aimait Leonard – ou avait bien fait semblant pendant toutes ces années. Ils avaient été amants quatorze ans auparavant, «une aventure dépourvue de complications», selon Leonard, qu'ils avaient «tous deux appréciée et à laquelle [ils avaient] mis fin d'un commun accord¹⁷» sans que cela vienne gâcher leur amitié. Se faire dépouiller de presque tout son argent était difficile à digérer, mais c'était tout à fait plausible. C'était une histoire plus vieille que le monde du *show-business*. Sa mère ne l'avait-elle pas mis en garde quand il était parti pour New York avec sa guitare sous le bras, dans les années 1960? «Méfie-toi de ces gens-là, lui avait-elle dit. Ils ne sont pas comme nous.» Leonard l'avait gratifiée d'un sourire

indulgent, mais cela ne l'avait pas empêché de perdre les droits de plusieurs de ses chansons. Face à l'énormité des malversations financières auxquelles il était désormais confronté, quelques chansons ne représentaient pourtant qu'une goutte d'eau dans l'océan. Comble d'ironie, la fraude avait commencé lorsque Leonard était entré au monastère. Qu'elle ait pu se poursuivre à son retour ne faisait que confirmer une croyance tenace: les musiciens et les moines ne sont pas doués pour les affaires. Leonard en avait volontiers délégué la gestion. Aujourd'hui, Kelley n'était plus là, son argent non plus, et il se retrouvait face à un chaos gigantesque dont il devait se dépêtrer tout seul. Si ce n'était pas tout à fait un *koan*, c'était une sacrée énigme et une distraction épuisante. «Cela suffit assurément à entamer la bonne humeur de quelqu'un», confia Leonard à ses amis. Il répéta cet euphémisme à loisir devant la presse lorsque les procès commencèrent et que l'affaire devint publique. Une bien étrange affaire au scénario compliqué avec, dans les rôles principaux, une unité d'élite, des financiers, un perroquet grossier, des bouddhistes tibétains et l'ex-mari d'Anjani.

bc Elle figure sur son deuxième album, *The Sacred Names* (2001).

Impôts, enfants et chatte perdue

N'avait-il fini par échapper à la dépression que pour se retrouver condamné à mourir à petit feu sous le poids de la paperasse, ou à se battre le restant de sa vie contre l'administration fiscale et judiciaire? Était-ce son destin qui lui faisait une mauvaise blague pour tester son fameux sens de l'humour? Il fut tenté de laisser courir. Après tout, ce n'était pas la première fois qu'il se retrouvait sans un sou. Il n'avait pas besoin de grand-chose pour vivre et il avait un toit au-dessus de sa tête (plusieurs, en réalité). À choisir, il aurait préféré avoir de l'argent, ne serait-ce que pour continuer à en faire profiter les autres ou à le consacrer aux monastères de Roshì, perpétuant ainsi la tradition philanthropique de ses ancêtres. Mais rien dans son style de vie ou dans sa carrière, à l'exception de sa décision initiale de se lancer dans la chanson, n'indiquait que l'argent eut représenté une réelle motivation pour Leonard.

Lorsque, dans les années 1960, il s'était rendu compte qu'il avait renoncé par mégarde à ses droits sur *Suzanne*, il avait fait preuve de philosophie; cette chanson ne lui appartenait plus vraiment, c'était du moins ce qu'il avait déclaré à la presse. En privé, il est fort possible qu'il ait réagi différemment. Il semble peu probable qu'un homme d'une trentaine d'années, reconnu par le milieu littéraire canadien, ignorant tout des pratiques ignominieuses de l'industrie du disque, n'ait pas été scandalisé d'avoir été spolié de la chanson qui l'avait rendu célèbre. Mais à propos de sa mésaventure avec Kelley Lynch, les commentaires de Leonard, en privé comme en public, laissaient entendre que la perte de sa fortune ne l'affectait pas autant que celle de ses chansons. Malheureusement, il n'allait pas tarder à découvrir qu'on l'avait également dépossédé de son catalogue.

Le calme relatif de Leonard face à cette déroute financière venait peut-être de sa longue et rude pratique du zen auprès de Roshì ou de

ce qu'il avait appris avec Ramesh, mais son instinct de survie n'était probablement pas étranger à cette attitude: s'engager trop avant dans la bataille risquait de le replonger dans l'angoisse et la dépression. Les avocats lui expliquèrent qu'il était hors de question de se résigner comme il en avait l'intention. L'argent volé ayant été investi dans des fonds de pensions et des fonds fiduciaires de bienfaisance, Leonard était redevable d'impôts astronomiques sur les retraits effectués et il n'était pas en mesure de les payer. Il ne servait à rien d'expliquer à l'IRS ^{bd} que ce n'était pas lui qui avait fait ces retraits, il fallait fournir des preuves. Dans la maison qu'il avait fallu hypothéquer pour payer les avocats, il ne quittait plus son bureau, passant au crible des piles de courriels et de relevés bancaires, avec l'aide d'Anjani et de Lorca. Ce n'était pas simple. Il avait confié à Kelley Lynch l'entière gestion de ses finances, il ignorait tout des différents comptes, trusts et sociétés créés en son nom. Les avocats passèrent un mois à tenter de démêler l'affaire sans que Leonard n'en soit plus avancé. Il n'arrivait à rien, sinon à alourdir ses dettes.

Soudain, Lorca s'avisa que l'ex-mari d'Anjani était un avocat spécialisé dans les droits du spectacle. Robert Kory avait travaillé pour les Beach Boys pendant dix ans, il œuvrait désormais dans le domaine du financement des divertissements. «Quand Leonard Cohen se présente à votre bureau, dit Kory, on ne peut décemment pas lui fermer la porte au nez.» Le poète, qu'il avait lu lorsqu'il faisait ses études à Yale, était accompagné de son ex-femme. «Bonjour, dit Leonard, j'ai bien peur d'avoir perdu quelques millions de dollars.»

Kory accepta de l'aider. Il lui accorda un report d'honoraires et entreprit d'«essayer de comprendre les tenants et les aboutissants de cette affaire, de chiffrer et de suivre la trace de l'argent détourné, d'estimer l'ampleur des dégâts et de démêler ce qui avait été fait légalement ou non». C'était un défi de taille, compte tenu du fait que Kelley Lynch était en possession de toutes les pièces comptables. «J'ai commencé par me mettre discrètement en contact avec les banquiers, avec le comptable de Leonard qui était aussi celui de Kelley, et avec les avocats qui le représentaient pour la vente de ses droits de reproductions et de ses droits d'auteur.» Il fallut trois mois à Michelle

Rice, son associée devenue sa compagne, pour dresser un bilan complet en se basant sur les documents disponibles et les relevés bancaires que le tribunal avait ordonné de restituer. Kory et Rice expliquèrent à Leonard qu'ils pourraient faire valoir que 10 à 13 millions de dollars avaient été dérobés. «Il fut aussi abasourdi que je l'avais été», dit Kory.

L'étude de Rice indiquait que l'affaire avait débuté en 1996, l'année où Leonard avait été ordonné moine. Aidée des autres conseillers financiers de Leonard, Kelley avait commencé par vendre les droits de cent vingt-sept chansons à Sony ATV. Selon Kory, il n'y avait aucune raison d'agir ainsi puisque Leonard, à ce moment-là, avait de l'argent en banque et des revenus réguliers provenant de ses droits d'auteur. Après avoir prélevé 15% de commission, Lynch avait déposé la presque totalité du produit de la vente sur le compte de Leonard dont elle avait la signature, et le reste sur des fonds de bienfaisance. Elle avait demandé à un de ses amis, un financier bouddhiste tibétain du nom de Neal Greenberg, dirigeant d'une société de valeurs mobilières dans le Colorado, de l'aider à gérer les investissements. Depuis le début des années 1970, Greenberg suivait les enseignements de feu Chögyam Trungpa Rinpoché, qui avait également été le maître et l'ami de Lynch et de Doug Penick, le père de l'aîné de ses deux fils, Rutger. (En 1994, Penick avait participé au tournage du documentaire canadien *The Tibetan Book of the Dead*, dont Leonard avait assuré la narration.) Greenberg avait engagé un avocat et professeur de droit fiscal, Richard Westin. En 2001, Kelley, Greenberg et Westin finalisèrent la vente des droits de reproduction du catalogue de Leonard à Sony Music pour 8 millions de dollars. Après divers prélèvements, Leonard aurait dû percevoir 4,7 millions, si l'on en croit les documents déposés au tribunal de grande instance de Los Angeles. Le produit de cette seconde vente fut déposé sur le compte de la société chargée de procurer un compte de retraite à Leonard et d'assurer l'héritage de ses enfants. Selon Rice, ces dispositions n'auraient pu fonctionner que si les enfants avaient possédé 99% des parts de la société et Leonard 1%, mais au dernier moment, toujours selon les allégations de Rice, Kelley avait été désignée principale

bénéficiaire sans que Leonard n'en soit informé.

Leonard ayant exprimé son vif désir d'éviter le calvaire des poursuites judiciaires, Kory, après avoir pris conseil auprès du procureur de Los Angeles, Ira Reiner, s'adressa directement à Lynch, Greenberg et Westin. La réaction de Greenberg fut d'engager des poursuites contre Leonard et Kory pour tentative d'extorsion. Westin accepta une médiation qui aboutit à un accord confidentiel. Les avocats de Lynch commencèrent par affirmer que leur cliente n'avait fait que ce qu'on lui avait donné le pouvoir de faire, mais lui conseillèrent néanmoins de négocier. Elle les révoqua. Elle téléphona à Kory pour lui proposer un déjeuner. Surpris, Kory accepta et ils convinrent du lieu de rendez-vous.

Pendant le déjeuner, Kory laissa entrevoir un compromis raisonnable à condition que Kelley accepte de révéler ce qu'elle avait fait de l'argent. Si elle refusait, dit-il, elle ferait l'objet d'un procès retentissant qui la détruirait. «Jamais de la vie. Jamais. C'était mon argent.»

Ainsi donc, le premier procès s'ouvrit en août 2005. Le même mois, ironie du sort, un court-métrage intitulé *This Beggar's Description* (Portrait d'un mendiant) sortit dans les cinémas canadiens. Il s'agissait d'un documentaire sur un poète schizophrène de Montréal, Philip Tétrault, un ami de longue date de Leonard. On les voit tous les deux sur un banc public de Montréal, causant amicalement avec, en fond sonore, les chansons de Leonard Cohen qui, désormais, ne lui appartenaient plus.

De retour à Los Angeles, lettres et actions en justice, accusations et contre-accusations se succédèrent, devenant de plus en plus alambiquées. Un événement quelque peu surréaliste se produisit chez Lynch à Mandeville Canyon. Regardant par la fenêtre de sa résidence, elle vit la police bloquer sa rue. Plusieurs auto-patrouilles se garèrent sur sa pelouse. Selon Lynch, vingt-cinq policiers, une équipe d'intervention tactique au grand complet, bondirent en braquant leurs armes vers la maison. La police avait reçu un appel dénonçant une prétendue prise d'otage. On leur avait dit qu'il y avait des armes à l'intérieur. Ce jour-là, Lynch n'avait pas envoyé à l'école son plus

jeune fils, Ray Charles Lindsey, parce qu'il était souffrant. Elle supposa que c'était son père et ancien partenaire, Steve Lindsey, le producteur et musicien rencontré pendant l'enregistrement de l'album *The Future*, qui avait appelé la police. Elle demanda à son fils aîné, Rutger, de faire sortir son demi-frère et de l'emmener au bout de la route où l'actrice Cloris Leachman les attendait dans sa voiture.

Lynch sortit de la maison en bikini, tenant son chien en laisse. Elle prétend que plusieurs policiers braquèrent leurs armes sur elle et sur le chien, pendant que d'autres s'engouffraient dans la maison. À l'intérieur ils furent accueillis par une voix perçante criant: «Je vois des morts! Je vois des morts!» C'était Lou, le perroquet du Gabon de Lynch. Celle-ci se jeta dans la piscine. Elle fut repêchée, menottée et emmenée, vêtue de son seul maillot de bain trempé, dans une voiture de police.

Kelley Lynch prétend aussi que pendant le long trajet en voiture, les policiers l'interrogèrent sur ses rapports avec Phil Spector (il venait d'être libéré contre une caution d'un million de dollars en attendant son procès pour meurtre). Ils la déposèrent dans un hôpital psychiatrique à l'autre bout de la ville. Toujours selon ses dires, on lui administra un sédatif et elle fut retenue en observation contre son gré pendant vingt-quatre heures. Steve Lindsey en profita pour demander et obtenir la garde de leur fils. Lynch était persuadée que Leonard et Kory avaient manigancé toute l'affaire. Elle leur attribua également la responsabilité d'autres épisodes bizarres qui se produisirent ensuite, comme quand sa voiture fut emboutie par une Mercedes et quand elle reçut des menaces de la part d'un homme mystérieux¹.

Lynch publia des milliers et de milliers de messages sur Internet relatant de longues et rocambolesques conspirations, dans lesquels elle évoquait fréquemment le procès de Phil Spector. Elle prétendait être le bouc émissaire d'un stratagème visant à camoufler les dépenses inconsidérées et les fraudes fiscales de Leonard. Au lieu de l'affronter devant la justice, Kelley choisit de le harceler sur Internet. Chaque fois que son nom apparaissait en ligne, elle publiait d'interminables commentaires. Elle envoya d'innombrables courriels à Leonard, à ses amis, sa famille, ses musiciens, ses associés et ses anciennes

compagnes, sans oublier la police, le procureur général, les médias, la communauté bouddhiste et l'IRS.

Leonard, ne pouvant quitter Los Angeles pendant que la justice suivait son cours, fit profil bas et essaya de travailler. C'était une terrible mise à l'épreuve pour un bouddhiste, un homme aussi secret, que de voir sa vie privée étalée au grand jour d'une manière aussi nauséabonde. C'était dur de travailler dans de telles circonstances, mais le travail l'aidait à s'évader. Il fallait aussi qu'il essaie de gagner de l'argent. À ce stade, Leonard n'avait pas la moindre idée de ce qui allait se passer. Cet impératif l'amena à écrire et à enregistrer un nouvel album en l'espace de quelques mois. Ce n'était pas celui auquel il avait commencé à travailler après avoir achevé *Dear Heather*, mais un album coécrit avec Anjani, intitulé *Blue Alert*.

Leonard termina également *Book of Longing* que ses amis avaient fini par surnommer «*Book of Prolonging*» en raison du temps qu'il y avait déjà consacré. Il ne manquait que les illustrations, qui se trouvaient dans l'une des trente boîtes pleines de carnets de croquis, de notes, de journaux et de documents personnels que Leonard avait déposés en toute confiance dans le bureau de Lynch, les croyant en lieu sûr. Privée de revenu, Lynch n'avait plus de bureau, les archives étaient donc probablement chez elle. Mais elle ne voulait rien dire. Sa maison allait être saisie, et la rumeur courait qu'elle essayait de vendre les illustrations.

Leonard demanda des nouvelles de cette saisie à Rice. Avec Kory, ils avaient requis l'aide d'un deuxième cabinet juridique, mais Rice estima que la situation devenait trop urgente pour qu'on se permette d'attendre le règlement des poursuites judiciaires. Elle lança un bref de mise en possession. C'est une procédure légale rarement utilisée qui ordonne à une personne de remettre au demandeur les objets ou les documents qu'il réclame. Jusqu'à présent, Lynch avait délibérément ignoré toutes les ordonnances des tribunaux, même leurs demandes d'informations. Leonard était frustré par sa capacité à éviter de rendre des comptes à quiconque, y compris aux autorités judiciaires. Rice lui expliqua que dès lors que la cour ordonne le bref, le demandeur peut exiger du shérif qu'il envoie des policiers récupérer les biens.

Par une pluvieuse matinée d'octobre, à 9 h, Rice et son assistant judiciaire, accompagnés de deux policiers armés en tenue réglementaire, se présentèrent chez Lynch sans avertissement pour perquisitionner la maison et le garage, et prendre possession des documents appartenant à Leonard, comme l'avait ordonné la cour. Les policiers sortirent les boîtes les unes après les autres. Il fallut presque deux jours et un camion de déménagement pour récupérer ce qui constituait un véritable trésor: «de précieux carnets de note, la genèse d'*Hallelujah*, des lettres de Joni Mitchell, Dylan, Allen Ginsberg, et tous les dessins, dit Rice. Leonard avait les larmes aux yeux en ouvrant les boîtes et en retrouvant tout ce qu'il avait bien failli perdre». Parmi les documents se trouvait le carnet de croquis, avec le dessin d'un oiseau qui illustre la couverture de *Book of Longing*.

En décembre 2005, la maison de Lynch fut saisie. Pendant un certain temps, elle dormit sur la plage de Santa Monica, puis parcourut les États-Unis dans une fourgonnette. En mai 2006, un juge de la Cour supérieure rendit un jugement par défaut condamnant Lynch à payer 7 341 345\$. Comme à son habitude, elle ignore totalement la décision de la justice. De toute évidence, elle n'avait plus un sou. Rice gagna également les procès contre Greenberg, elle obtint le retrait de toutes les plaintes contre Leonard et Kory, ainsi qu'un jugement ordonnant à Greenberg de restituer à Leonard les derniers 150 000\$ en sa possession, bien qu'il ait prétendu que cet argent lui était dû au titre d'honoraires. Leonard ne récupéra donc qu'une infime partie de sa fortune. Lynch, qui continuait ses attaques incessantes truffées d'accusation et d'invectives sur son blogue et par courriel, commença à menacer Leonard par téléphone, ainsi que Kory et divers amis et associés dans tous les États-Unis. État par État, Rice obtint des injonctions d'éloignement à son encontre. La sale besogne s'éternisait.

* * *

Came So Far for Beauty, l'hommage à Leonard Cohen conçu par Hal Willner, continuait sur sa lancée. Présenté à titre exceptionnel sous l'égide du Consulat canadien à New York en 2003, il tourna dans de

nombreux pays – «On nous le réclamait sans cesse», dit Willner – et était devenu un événement annuel. Les mêmes interprètes avaient d'abord traversé l'Atlantique pour se produire en Angleterre dans le cadre du festival de Brighton en 2004. Pour l'actualiser, on avait ajouté Beth Orton et Jarvis Cocker, et quelques chansons.

«Hal nous disait quelle chanson interpréter, nous n'avions pas le choix, explique Nick Cave. Personne ne savait ce qu'il allait se passer, nous n'avions pas le temps de répéter. On devait improviser à nos risques et périls, et c'est ce qui rendait le concert formidable.» Chacun interprétait les textes de Cohen tel qu'il les ressentait profondément, mettant en évidence son humour (*I'm Your Man*), sa piété (*If It Be Your Will*), sa tristesse (*Seems So Long Ago, Nancy*) ou son machisme libidineux (*Don't Go Home with Your Hard-On*). «Ces artistes qui, sans ce spectacle, n'auraient jamais eu l'occasion de travailler ensemble formaient une véritable équipe, ajoute Willner. Ils coopéraient et assistaient aux performances des uns et des autres depuis les coulisses, sans cesser de s'encourager mutuellement.»

«Ces concerts ont fini par constituer un univers parallèle dans chacune de nos vies, dit Rufus Wainwright. Se retrouver ainsi un peu partout prenait une dimension quasi mystique, un peu comme une étrange réunion de famille.» Wainwright faisait déjà partie de la famille Cohen, en quelque sorte. Il avait rencontré Lorca pendant son adolescence à Montréal et ils étaient devenus des amis intimes. Quand il déménagea à Los Angeles, ils partagèrent le rez-de-chaussée du duplex où Lorca vivait avec son père. Un jour, Lorca fit monter Rufus pour le lui présenter. «Quand je suis entré, Leonard était en sous-vêtements – boxer et tee-shirt, rien de trop indécent – en train de nourrir un petit oiseau tombé du nid qu'il avait recueilli devant la maison. Il mâchait des petits bouts de saucisse à hot-dog bouillie, qu'il recrachait ensuite pour les donner à l'oiseau à l'aide d'un cure-dents. Il s'est montré charmant, il m'a préparé des nouilles et nous avons discuté pendant un moment. Nous n'avons pas spécialement établi un lien cette fois-là, c'était juste avant que les choses tournent mal et il était préoccupé. Personnellement, j'ai un tempérament assez effronté, extraverti, et lui, il est vraiment réservé. Il marche à pas feutrés, moi,

je claqué des talons. C'est ce qui m'a le plus frappé chez lui: sa timidité et sa modestie. Depuis, on a appris à se connaître.»

En 2005, l'équipe se retrouva en Australie pour le festival de Sydney. Il y avait un nouveau venu, Antony Hegarty, un chanteur new-yorkais à la voix d'ange. «Avant de rencontrer Antony, raconte Julie Christensen, Hal nous a dit: “Attendez d'avoir entendu ce type, sa voix se situe quelque part entre Janis Joplin et Tiny Tim.” On se demandait ce que ça pouvait donner.» Portant un vêtement arachnéen tendu sur son torse imposant, quelque chose comme les restes d'une bâche jetée au travers du capot d'une coccinelle Volkswagen, Antony chanta une version soul de *If It Be Your Will* si stupéfiante que les spectateurs se levèrent. «Je suis Australien, commente Cave, je connais bien la réserve du public australien, et j'ai eu du mal à en croire mes yeux.» Rufus Wainwright raconte: «Il faisait une chaleur infernale ce jour-là, nous passions à l'Opéra. J'ai eu l'impression d'être embarqué vers Krypton pour mobiliser Superman. On a fait un concert extraordinaire. Dieu merci, il a été filmé.»

Hal Willner avait rencontré la cinéaste australienne Lian Lunson lors d'une réception à Los Angeles. Après lui avoir dit à quel point il avait apprécié son documentaire sur Willie Nelson, diffusé sur une chaîne publique de télévision, il se plaignit: «C'est incroyable que le spectacle sur Leonard ne fasse pas l'objet d'un film.» Elle ne pourrait rien faire, lui confia-t-elle, si Leonard n'acceptait pas de lui donner une interview. Il se laissa convaincre. Lunson le filma aussi dans une discothèque de New York alors qu'il se produisait incognito avec U2. Ils chantaient une seule chanson, *Tower of Song*, dans une salle déserte, mais comme depuis 1993 Leonard s'était contenté de laisser les autres chanter à sa place, c'était quand même un événement de taille. Le film de Lunson, intitulé *Leonard Cohen: I'm Your Man*, fut projeté en avant-première au festival du film de Toronto en septembre 2005. Le même mois, Leonard se vit décerner une plaque dans l'Allée des célébrités canadiennes de la musique folk. Selon son habitude, il envoya ses remerciements en même temps que ses regrets et resta chez lui à Los Angeles.

Il se déplaça néanmoins à Montréal en janvier 2006 pour participer

à une cérémonie bien différente. Irving Layton s'était éteint à quatre-vingt-treize ans. Au cours de ses funérailles, on fit rouler le grand cercueil blanc sous les yeux de plus de 700 personnes, ex-épouses, anciens étudiants, membres de sa famille, amis et journalistes, tandis que résonnait l'*Hymne à la joie* de Beethoven. Leonard, couvert d'un épais manteau au col de fourrure et d'une casquette enfoncée sur la tête, s'était glissé au fond de l'église où il marquait la mesure avec le pied. Dans son éloge funèbre, il déclara: «Ce qui s'est passé entre Irving et moi restera entre nous. Ce qui mérite d'être répété encore et encore, c'est ce qu'il a écrit.» Il lut un poème de Layton, «The Graveyard», qui se termine ainsi: «*There is no pain in the graveyard or the voice / whispering in the tombstones, "Rejoice, rejoice."*» (La douleur est absente des cimetières et de la voix / qui murmure entre les pierres tombales: Réjouis-toi, réjouis-toi.) Layton est «notre plus grand poète, notre plus grand champion de poésie, ajouta Leonard. L'Alzheimer n'a pas réussi à le faire taire, et la mort n'y parviendra pas non plus». Alors qu'il essayait de s'éclipser, Leonard fut réquisitionné pour porter le cercueil. Layton, se dit-il avec un sourire aux lèvres, aurait approuvé la cérémonie sans réserve.

Même dans de telles circonstances et en plein milieu de l'hiver, Leonard était heureux d'être à Montréal. Il devenait fou à Los Angeles. Il songeait à rester pour de bon, et Anjani semblait trouver que c'était une bonne idée. Leonard avait récemment recruté un manager canadien, Sam Feldman, qui s'occupait par ailleurs de Joni Mitchell et de Diana Krall. En février, Leonard fut intronisé au Panthéon des auteurs et compositeurs canadiens. Feldman insista pour qu'il accepte de paraître à la cérémonie, qui coïncidait avec la parution d'un nouvel album et d'un nouveau livre, prévue en mai.

«Ce genre d'événement ne m'intéresse pas, explique Leonard. On a un peu l'impression d'entendre sa nécrologie alors qu'on se sent encore bien vivant².» Au cours du gala, des artistes interprétèrent ses chansons – Rufus Wainwright à nouveau, Willie Nelson, vêtu d'un costume pour l'occasion, et k. d. lang, dont l'interprétation de *Hallelujah* émut Leonard aux larmes. De nouvelles larmes furent versées lorsque Adrienne Clarkson, l'ancienne gouverneure générale,

lui remit le prix. «L'une des raisons qui me poussent à me tenir à l'écart de ces honneurs, c'est qu'ils provoquent de très fortes émotions», confessa Leonard au *National Post*. «C'est très rare pour un artiste de voir son travail accueilli sans réserve³.» Dans son discours de remerciements, il déclara: «Nous entrons au Panthéon précédés par nos chansons⁴.» Dans son éloge, Clarkson affirma: «Leonard a changé notre vie à tous par la complexité de sa tristesse, l'immensité de son amour... Il s'insinue dans notre cerveau, notre cœur, nos poumons. Nous nous souvenons de lui, nous le sentons, nous le respirons. Il est celui qui nous fait comprendre ce qu'est l'extase, ce qu'est cet autre monde dont nous soupçonnions l'existence, et auquel il nous donne accès grâce à ses chansons.» Elle remercia les millions de ses compatriotes qui avaient négligé d'acheter ses premiers livres de poésie et ses romans, «car sans cela, il ne serait peut-être pas devenu chanteur».

Face aux journalistes qui l'interrogeaient au Canada, Leonard faisait preuve d'optimisme et de légèreté. Loin de proférer la moindre attaque contre son ex-manager, il incriminait sa propre négligence et répétait à l'envie que la situation aurait bien pu entamer sa bonne humeur mais que, «heureusement, ce n'était pas le cas⁵». Il accorda notamment une interview à *CARP*, le magazine de l'Association des retraités canadiens. Christine Langlois se rendit chez le septuagénaire qui n'avait plus les moyens de partir à la retraite et le trouva souriant, assis au soleil dans la cuisine, partageant des bagels avec Anjani. Surprise par cette touchante scène de bonheur conjugal, elle lui demanda comment elle pouvait se concilier avec sa réputation. «Tout change quand vous prenez de l'âge, lui répondit Leonard. Je n'ai pas rencontré de femmes avant d'avoir soixante-cinq ans. Je ne voyais que des apparitions miraculeuses en face de moi.» Il n'avait jamais perçu les femmes qu'à travers le filtre de «l'urgence de [ses] besoins et de [ses] désirs, et de ce qu'elles pouvaient [lui] apporter». Mais vers soixante-cinq ans, après avoir quitté le monastère, «lorsque la dépression s'est progressivement dissipée, j'ai commencé à changer et à voir la femme qui se tenait devant moi». Anjani fit remarquer en riant: «Il se trouve que j'étais là lorsqu'il a eu cette révélation.» Ils

étaient ensemble depuis sept ans. Leonard aimait bien dire que «la vieillesse» était «ce qui [lui] était arrivé de meilleur». Malgré ses problèmes avec Kelley Lynch, il se sentait léger et en paix. «L'état d'esprit dans lequel je me trouve est totalement différent de celui que j'ai subi toute ma vie, et je me sens profondément reconnaissant6.»

* * *

Book of Longing, dédié à Irving Layton, parut en mai 2006. C'était le premier recueil de poésie que publiait Leonard depuis vingt-deux ans. Comme *Dear Heather*, c'est une sorte d'album souvenir: 230 pages de poèmes divers, de prose et d'illustrations, contenant autant de dessins que de poèmes, des croquis de Roshi et de ses compagnons du monastère, d'Irving Layton, de Pierre Trudeau, de femmes plus souvent dévêtues qu'habillées et de nombreux autoportraits plus moroses les uns que les autres, accompagnés de commentaires sages, comiques, morbides ou mordants:

Je n'ai jamais trouvé la fille
Je ne suis jamais devenu riche

Suivez-moi

I never found the girl
I never got rich
Follow me

Ou encore:

impôts,
enfants
chatte perdue
guerre
constipation
le poète encore en vie
harnaché à la
beauté
offre à D-u le jour écoulé

taxes,
children

*lost pussy
war
constipation
the living poet
in his harness
of beauty
offers the day back to g-d be*

Le contenu est éclectique: poèmes classiques, pop culture, longues ballades lyriques, vers de mirlitons, prose, chansons, ou poèmes devenus chansons. Les vers de «Thousand Kisses Deep» et les paroles de la chanson *A Thousand Kisses Deep*, très différentes, sont imprimés sur deux pages en vis-à-vis. De nombreux poèmes écrits au monastère, au creux des froides nuits d'hiver ou pendant de rares heures de loisir, évoquent l'attente et la contemplation de la mort, les deuils, les souvenirs des défunts. «Who Do You Really Remember» répertorie les disparitions qui ont émaillé sa vie: celle de son père, survenue lorsqu'il avait neuf ans, et celle de sa mère, lorsqu'il en avait quarante-trois, celles de son chien, de ses oncles, de ses amis. Le poème en prose «Robert Appears Again» retranscrit une conversation avec le fantôme d'un ami disparu, alors que Leonard était sous l'emprise d'amphétamines vieilles de vingt ans et retrouvées dans la poche d'un pardessus oublié. Dans «I Miss My Mother», Leonard regrette de ne pas pouvoir emmener Masha en Inde, lui acheter des bijoux et lui dire qu'elle avait:

eu raison sur tout
Dont ma guitare endiablée
Et jusqu'où ça m'a entraîné...
Elle me tapoterait la tête
Et bénirait ma chanson cochonne

*right about everything
Including my foolish guitar
And where it got me...
She'd pat my little head
And bless my dirty song*

Souvent, le vendredi soir, en allumant les bougies du sabbat en

présence d'Adam, Lorca et Anjani, Leonard imaginait que sa mère était là aussi et qu'elle appréciait de le voir «mener enfin une vie équilibrée»⁷.

Cependant, *Book of Longing* n'est pas le *Livre des morts*, et les pertes dont il parle ne représentent qu'un «des nombreux visages du désir: la religion, le sexe, la solitude»⁸. Leonard s'y reproche ses défaillances du temps où il était moine, de n'avoir pas compris les enseignements de son maître («Roshi») ou encore «l'énorme érection» sous sa robe lorsqu'il s'habillait pour la méditation du matin («Early Morning At Mount Baldy»). Dans les six vers de la version du poème abrégé «Not a Jew», il affirme qu'il est resté résolument juif. Il signe «One of My Letters» de ses noms bouddhiste et juif, Jikan Eliézer, au lieu de «L. Cohen».

Il évoque aussi le déclin de son énergie et ses échecs d'artiste («My Time»), et d'homme à femmes («Never Once»). Dans le sincère et érotique «The Mist of Pornography», il parle de sa relation avec Rebecca De Mornay et des raisons de leur rupture. Dans «Titles» il écrit:

J'avais le titre de Poète
et peut-être l'ai-je été
par instants
On m'avait aussi gentiment
accordé le titre de Chanteur
alors que
j'avais du mal à chanter juste...
Ma réputation
d'homme à femmes était une blague
Ça me faisait bien rire
au long des dix mille nuits
que j'ai passées seul.

*I had the title Poet
and maybe I was one
for a while
Also the title Singer
was kindly accorded me
even though*

*I could barely carry a tune...
My reputation
as a Ladies' Man was a joke
It caused me to laugh bitterly
through the ten thousand nights
I spent alone.*

En dépit de ces protestations, dans «Other Writers», après avoir glorifié son ami poète Steve Sanfield et Roshì, il se vante de «préférer [ses] écrits aux leurs» et dépeint une relation sexuelle avec une jeune femme à l'avant de sa jeep. Dans «Layton's Question», Leonard se remémore ce que Irving Layton lui demandait toujours: «Es-tu sûr d'avoir bien fait le mauvais choix?» Layton aurait été fier de lui.

* * *

«En tant que personne d'ascendance juive, déclare Leonard dans une interview pour le magazine bouddhiste *Tricycle*, je trouve profondément satisfaisant que le récit de la création du monde tel qu'il apparaît dans la kabbale se retrouve dans la description qu'en fait un maître zen japonais contemporain comme Joshu Sasaki Roshì⁹.»

À Los Angeles, Leonard et Anjani avaient commencé à participer régulièrement aux offices du rabbin Mordecai Finley. Cet expert en arts martiaux, ancien militaire, professeur de liturgie, de mystique juive et de spiritualité à l'Académie pour la religion juive en Californie, avait fondé la congrégation Ohr Torah en 1993. Leonard et Anjani l'avaient rencontré au mariage du producteur de Joni Mitchell, Larry Klein. «Le rabbin avait improvisé un discours enflammé sur l'amour et la longévité du mariage, se souvient Anjani. J'ai regardé Leonard et j'ai dit: "Je veux en entendre davantage." Après un moment d'hésitation, il a acquiescé: "Je viendrai avec toi."» Le rabbin Finley se souvient d'avoir dit que le mariage «représentait une occasion de servir un autre être humain, de se transformer radicalement au contact de l'autre. Cela demande des efforts, de la volonté, de la discipline». Ces mots avaient dû résonner aux oreilles de Leonard parce qu'ils s'appliquaient à la spiritualité telle qu'il la comprenait. Quelque temps plus tard, il commença à se montrer à la

synagogue. Il s'asseyait souvent au fond, le dos droit, les yeux baissés dans une posture proche de la méditation, comme il le faisait au monastère, mais à présent, Anjani était à ses côtés. Le rabbin avait l'impression qu'il absorbait aussi bien l'esprit et l'énergie ambiants que la signification des paroles prononcées.

Au cours de sa première conversation avec Leonard, il lui demanda: «Vous êtes un prêtre bouddhiste, comment conciliez-vous ceci avec le judaïsme?» Les journalistes lui avaient posé la même question lorsqu'il avait été ordonné moine. Il leur avait répondu par le poème «Not a Jew». À Finley, il affirma qu'il n'y avait rien à concilier. Le bouddhisme n'avait pas de dogme théiste, et Roshi était un grand homme doté d'un esprit prodigieux. «Leonard m'a fait comprendre que tout cela n'avait rien à voir avec ses croyances et sa religion. Quand nous nous sommes mieux connus, j'ai découvert un érudit. Il avait beaucoup lu et consacré beaucoup de temps à étudier la kabbale, et comme moi, il l'appréhendait moins comme une théologie que comme une psychologie spirituelle, une représentation mythique du divin. Si on part du principe selon lequel la conscience humaine est essentiellement symbolique, il faut trouver un système symbolique autour duquel s'articulent tous les niveaux de réalité qu'on perçoit.»

Finley avait à peu près le même âge qu'Anjani, il était Américain et connaissait mal le travail de Leonard. En le découvrant, il lui sembla que tout ce qu'il lisait «résonnait comme une prière; les choses les plus triviales prenaient une dimension métaphysique, un écho cosmique.» Un jour, Leonard lui montra le livre que son grand-père, le rabbin Klonitzki-Kline, avait écrit en hébreu. «C'est l'œuvre d'un érudit, un ouvrage indispensable. C'est dramatique qu'il n'ait jamais été traduit et plus largement diffusé.» Ils discutèrent de divers passages. Finley fut impressionné par la culture de Leonard. «Il avait grandi dans un environnement sérieux et studieux. Ses connaissances étaient à jour, il connaissait les grands penseurs juifs et comprenait leurs théories. Nos avis différaient sur quelques passages obscurs de la kabbale et nous en discussions régulièrement. Il aurait fait un excellent professeur d'études hébraïques. S'il l'avait voulu, il serait probablement devenu l'un des plus grands rabbins de notre génération.»

«D'ailleurs, ajoute Finley, ceux qui étudient la kabbale aujourd'hui s'intéressent beaucoup à l'œuvre de Leonard, ils le considèrent non comme un professeur ou un théologien, mais comme quelqu'un qui la comprend de l'intérieur. Il a écrit les meilleurs poèmes sur la kabbale. Il comprend la mécanique interne des échecs et des tragédies de notre condition, il sait que nous n'avons pas véritablement les moyens d'y faire face mais qu'il faut quand même se frayer un chemin.»

* * *

Le 13 mai 2006, Leonard se prêta à une séance de dédicaces de *Book of Longing*, déjà bien placé sur la liste des best-sellers, dans une librairie de Toronto. Pour ce qui se rapprochait le plus d'une apparition publique, sa première depuis dix ans, près de 3000 *fans* s'étaient rassemblés, et la police avait dû interdire l'accès de la rue. Anjani, Ron Sexsmith et les Barenaked Ladies, juchés sur une estrade, s'employaient à distraire le public. Leonard n'avait eu aucune intention de chanter à cet événement, mais Anjani insista tellement pour qu'il la rejoigne qu'il fut obligé de se soumettre. Après avoir chanté en duo avec elle *Never Got to Love You*, Leonard enchaîna seul sur *So Long*, *Marianne* et *Hey, That's No Way to Say Goodbye*. Les applaudissements fusèrent, enthousiastes.

Blue Alert, l'album d'Anjani sur lequel Leonard avait travaillé, sortit en mai 2006, en même temps que *Book of Longing*. Il s'agissait bien d'une collaboration – paroles de Leonard, musique d'Anjani –, mais aucun duo ne figurait sur le disque. Seule la photo d'Anjani apparaissait sur la pochette. Sous son nom, la mention «Produit par Leonard Cohen» était imprimée en petits caractères. Cet homme qui avait tant aimé les femmes, qui avait tant écrit à leur sujet (ou pour leur plaire, comme il l'a souvent revendiqué), qui pensait qu'elles «habitaient un lieu à la source de la poésie, poésie qui était leur langage naturel», accomplissait désormais son vœu, déjà en partie exaucé avec l'album *Famous Blue Raincoat* de Jennifer Warnes, de confier entièrement ses chansons à une femme¹⁰.

Pour la première fois, la muse de Leonard était non seulement sa compagne mais également sa collaboratrice. Comme il s'agissait de

l'album d'Anjani et non du sien à proprement parler, il l'avait écrit bien plus rapidement. Anjani avait trouvé le texte de la chanson-titre sur le bureau de Leonard. C'était un poème qui devait figurer dans *Book of Longing*. Elle lui demanda si elle pouvait essayer d'en faire une chanson. Quand elle s'aperçut que le résultat lui plaisait, elle persévéra avec «As the Mist Leaves No Scar», extrait de *The Spice-Box of Earth*. Anjani avait deux ans lors de la parution de l'ouvrage, elle ignorait que Phil Spector l'avait déjà orchestrée pour *Death of a Ladies' Man* sous le titre *True Love Leaves No Traces*. La mélodie d'Anjani, dans l'esprit d'une ancienne chanson folk, était bien différente. Elle l'intitula *The Mist*. La ballade *Never Got to Love You*, une brève histoire d'amour, de regret et d'oubli, fut composée à partir des strophes écartées de *Closing Time*. Anjani parcourait les carnets de Leonard, trouvait des paroles abandonnées qui lui plaisaient et, parfois, elle lui lançait: «Termine cette chanson.» C'est ainsi que naquit *Thanks for the Dance*: «*Thanks for the dance, I hear that we're married, one two three, one two three, one.*» (Merci pour cette danse, j'ai appris que nous étions mariés, un deux trois, un deux trois, un.) «Je lui ai demandé de la finir parce que j'avais vraiment envie de la chanter; c'était comme lui demander d'écrire *Hallelujah* en quelques semaines. Mais il s'est attelé à la tâche avec un certain détachement parce qu'il l'écrivait pour moi. Il n'aurait pas besoin de la chanter et, de ce fait, il l'a terminée rapidement. La même chose s'est produite pour *No One After You*. C'est drôle, je me rappelle avoir dit un jour: «C'est presque ça, tu y es presque», et le lendemain: «Je te laisse une heure pour finir.» «D'accord, m'a-t-il répondu, donne-moi un peu de chocolat.» Il a fait les cent pas en savourant le chocolat, puis il s'est exclamé: «C'est d'une banalité exemplaire.» J'ai pensé: «Ainsi donc, il est capable d'écrire sous la pression.»»

L'enregistrement ne fut pas aussi facile. «Il y a eu des moments où ce n'était pas beau à voir, se souvient Anjani. J'étais accablée, surtout au début. Ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit, il était tout aussi bienveillant et généreux que d'habitude mais disons que nous avions tous les deux des idées bien arrêtées. À partir de *Blue Alert*, je savais ce que je voulais et j'étais plus autonome. Quand nous préparions *Dear*

Heather, en 2004, je venais de perdre un ami et j'avais vraiment de la peine. Un jour, Leonard est entré dans le studio et a dit: "Tiens, voilà quelque chose qui te réconfortera peut-être." C'était *Nightingale*», qui figure sur les albums *Dear Heather* et *Blue Alert*. «La chanson commençait par "*Fare thee well, my nightingale*" (Adieu, mon rossignol). En lisant les paroles, une mélodie s'est imposée à moi et, instantanément, je me suis dit: "Ça, ça va aller ici, et ça, là." C'était comme si j'étais en train de reconstituer un puzzle. J'ai inversé les strophes sans changer les paroles et je l'ai enregistrée. Quand je l'ai fait entendre à Leonard, j'ai vu passer une lueur d'incrédulité dans ses yeux: j'avais osé modifier sa chanson! Il ne m'était pas venu à l'idée qu'il pouvait réagir ainsi. Il l'a écoutée plusieurs fois avec attention et a fait: "Bon, mais la chanson commence par *I built my house.*"» À ce stade, ils avaient besoin d'un arbitre. Leonard appela son ancien producteur, celui-là même qui avait fait entrer Anjani dans sa vie.

Lissauer décrit «une partie de bras de fer». Lorsque Leonard avait travaillé sur *Ten New Songs* avec Sharon Robinson, il s'agissait encore d'un album de Leonard, mais cette fois-ci, même s'il était entendu que *Blue Alert* était l'album d'Anjani, «Leonard s'attendait quand même à ce que ce soit le sien. Il tirait dans un sens, Anjani de l'autre, et les connaissant bien tous les deux, je me retrouvais au milieu». Lissauer trouvait les chansons très belles, mais il n'était pas convaincu par les synthétiseurs et la boîte à rythmes. «Je leur ai demandé de me laisser ajouter quelques instruments et accentuer le relief ici et là.» Il apporta quelques touches instrumentales sur six chansons, comme il l'avait fait sur *New Skin for the Old Ceremony* et *Various Positions*. Ils trouvèrent tous les trois que le résultat était «charmant», «mais ils n'arrêtaient pas de se chamailler, on aurait cru qu'ils se disputaient la garde d'un enfant. Le truc le plus curieux, c'est qu'en essayant de faire des compromis – "j'enlève cet arrangement de John ici, mais en échange, tu dois enlever cela" –, ils ont fini par mettre à la poubelle tout mon travail et on s'est retrouvés avec la démo originelle». Il ne reste du travail de Lissauer, dit celui-ci, «que le solo de saxophone baryton sur *Blue Alert* et la valse de *Thanks for the Dance*».

L'album fut finalement enregistré en terrain neutre à Los Angeles,

dans le studio analogique d'Ed Sanders, ingénieur du son et producteur. Sanders avait travaillé avec Anjani sur son album précédent, *The Sacred Names*, et après qu'elle l'eut présenté à Leonard pendant l'enregistrement de *Dear Heather*, il était devenu son assistant administratif. Heureusement, personne n'en mourut, même si Lissauer ressortit de cette aventure un peu plus meurtri. Cela ne l'empêcha pas de proclamer que *Blue Alert* était «un des plus beaux albums de la décennie». Il y a quelque chose de fascinant à écouter les fantasmes d'un vieil homme, ses souvenirs, sa lassitude, ses adieux, à travers la voix d'une jeune femme accompagnée d'élégantes mélodies *jazzy* et *folk*. Dans les pages du livret, on peut voir une photo de Leonard assis près de la jeune et belle Anjani. Son visage est flou et s'estompe dans le décor, comme celui d'un fantôme.



En octobre 2006, les représentations de *Came So Far for Beauty* prirent fin avec le concert donné en Irlande dans le cadre du Festival de théâtre de Dublin. De nombreux interprètes des débuts étaient à l'affiche, ainsi que de nouveaux artistes, comme Lou Reed et Mary Margaret O'Hara. À la demande de Leonard, Willner avait accepté d'ajouter Anjani à la distribution. Elle rompit avec la tradition en interprétant deux chansons de *Blue Alert* plutôt que les chansons assignées par Willner. Lou Reed choisit également ses morceaux, deux chansons de *Songs of Leonard Cohen*, l'album que Leonard était en train d'enregistrer à New York lors de leur première rencontre. Willner lui demanda aussi d'interpréter *Joan of Arc* en duo avec Julie Christensen. «D'abord, sache que je ne ferai pas de la-la-la», déclara Reed, mais il accepta. Nick Cave, à qui Willner avait demandé d'interpréter deux chansons de *Songs of Love and Hate*, son album favori, se souvient de l'extraordinaire et très irrévérencieuse prestation de Reed sur *The Stranger Song*. Leonard Cohen avait écrit la chanson, Reed se l'était appropriée.

À l'automne, le film de Lian Lunson, *Leonard Cohen: I'm Your Man*, sortit dans les cinémas indépendants. Leonard se glissa dans une salle de Los Angeles pour le voir avec Anjani. C'est un film singulier qui

montre des extraits de différents concerts et quelques témoignages d'interprètes – «C'est notre Shelley, notre Byron», s'exclame Bono – entremêlés d'échanges entre Lian Lunson et Leonard filmés dans un noir et blanc artistique. Alors que le film revisite avec délicatesse les moments clefs de la vie de Leonard – la mort de son père, la scène poétique montréalaise, les anecdotes liées à *Suzanne*, l'hôtel Chelsea, Phil Spector, le monastère –, Leonard régale le spectateur des formules bien rodées qu'il fait semblant d'improviser: «J'ai commencé à écrire des poèmes pour impressionner les filles»; «Moins j'étais moi-même, mieux je me sentais.» Ses nouveaux admirateurs, ceux qui avaient découvert ses chansons par l'intermédiaire des reprises qui passaient sans arrêt à la télé ou grâce aux concerts de Willner, étaient intrigués. Après tant d'années d'absence, ses *fans* de la première heure, même s'ils n'apprenaient rien de nouveau, n'en étaient pas moins ravis de le revoir et de l'entendre proférer ces paroles empreintes de sagesse et d'autodérision. La séquence pendant laquelle il chante *Tower of Song* accompagné du groupe U2, idolâtre, prouve qu'il n'avait pas perdu la main. La bande originale du film comporte seize reprises enregistrées en public pendant les concerts de Brighton et de Sydney. *Tower of Song* en fait partie, mais pas l'entraînant *Don't Go Home with Your Hard-On*. Phil Spector avait refusé son autorisation.

Leonard Cohen: I'm Your Man contribua sans aucun doute à susciter ou à renouveler l'intérêt du public. Tout le monde se posait la question: Pourquoi Leonard Cohen est-il le seul à ne pas interpréter ses chansons? Un journaliste canadien lui demanda directement s'il comptait reprendre les tournées un jour ou l'autre. «Plus je bois, plus cette idée devient séduisante», répondit-il, sans dire qu'il ne buvait plus beaucoup. Dans *Book of Longing*, il avait accompagné l'un de ses dessins de ces vers:

Le chemin
est trop long
le ciel
trop immense
le cœur
vagabond
sans domicile fixe

enfin

the road

is too long

the sky

is too vast

the wandering

heart

is homeless

at last

Mais l'année tirait à sa fin et Leonard ne manifestait pas la moindre envie de partir de chez lui.

bd NDT. Internal Revenue Service: administration américaine chargée de la collecte des impôts.

be Tout au long du livre, Leonard respecte la tradition juive en remplaçant «God» par «g-d» et les mots explicitement sexuels par des tirets.

L'avenir du rock'n'roll

Une assiette de langue de bœuf et une bouteille de bon cognac, voilà ce qui plaisait à Roshi. Leonard lui versa un grand verre, s'en servit un petit, et ils restèrent assis simplement, en silence. Le vieil homme l'avait nommé Jikan, mais le plus souvent il l'appelait Kone (pas tout à fait *koan*, mais presque). Dans quelques semaines, Roshi allait avoir cent ans. Dans la vie de Leonard, il demeurait immuablement l'ami et la figure paternelle avisée qui discipline et encourage et qui ne l'avait jamais abandonné même lorsque lui s'était éloigné. Hormis ce «fichu petit problème d'avoir tout perdu», Leonard se sentait plutôt bien traité par la vie sur ses vieux jours¹. Il avait Roshi, Anjani et, en février 2007, Adam lui avait donné un petit-fils, Cassius Lyon – les prénoms de son boxeur favori et de son grand-père.

Leonard portait ses soixante-douze ans sans peine. Pourtant, il n'était pas sans remarquer quelques changements, comme la dissipation de sa tolérance à l'alcool et de son goût pour les cigarettes. Lorsqu'il avait cessé de fumer, Leonard s'était promis de recommencer dès qu'il aurait soixante-quinze ans. Il pensait que l'arrêt du tabac lui avait fait perdre les deux notes les plus graves de sa tessiture, quoiqu'en réalité, seuls certains mammifères et quelques ardentes admiratrices auraient pu le remarquer.

Plus profonde que jamais, sa voix faisait penser à un vieux cuir, doux et usé, un peu craquelé par endroits, mais souple. Elle restait suspendue entre le chant et le langage parlé. Depuis son retour du monastère, il semblait privilégier les paroles au détriment de la mélodie, mais tout en restant attentif à la musique des mots, il pouvait confier à d'autres le soin d'écrire les mélodies, aussi volontiers qu'il laissait ses chansons vivre leur vie sans lui.

Un autre projet était sur le point de se concrétiser: Philip Glass, l'un des compositeurs les plus éminents, les plus influents et les plus

prolifères de la musique postmoderne américaine, voulait mettre ses poèmes en musique. Près d'un quart de siècle auparavant, entre l'écriture de son opéra *Einstein on the Beach* et celle de la bande originale de *Kundun* de Martin Scorsese, Philip Glass avait transformé un poème de *The Spice-Box of Earth*, «There Are Some Men», en hymne chanté a cappella dans *Three Songs for Chorus a Capella*, une œuvre commanditée pour les célébrations du 450^e anniversaire du Québec. À cette époque, Leonard et Philip Glass ne s'étaient jamais rencontrés, mais lorsqu'ils firent connaissance par la suite à l'issue d'un concert, ils évoquèrent l'idée de se voir plus longuement. Ainsi fut fait quinze ans plus tard, à Los Angeles. Ils parlèrent «de musique et de poésie» et tombèrent d'accord pour travailler ensemble, bien qu'aucun d'eux ne sache précisément sur quoi, ni même quand.

Au fil des ans, Philip Glass avait travaillé avec des orchestres, des musiciens de rock et des cinéastes, mais il aimait particulièrement collaborer avec des poètes comme Allen Ginsberg, avec qui il avait travaillé jusqu'en 1997. Quelque temps plus tard, il essaya de recontacter Leonard et «apprit qu'il était entré au monastère». Plusieurs années passèrent avant que ce dernier ne lui adresse un courrier électronique: «Maintenant que je suis sorti, nous pouvons revenir à ce projet.» Philip Glass, auquel «il manquait une relation approfondie avec un poète vivant», fut ravi. «En quelque sorte, je suis passé d'Allen Ginsberg à Leonard Cohen. Belle transition, n'est-ce pas?»

Lorsque Glass se rendit à Los Angeles, il trouva Leonard au travail sur *Book of Longing* au milieu d'un tas de feuillets épars, de poèmes et d'illustrations qu'il lui remit en vrac. Glass les feuilleta, se délectant de leur ordre aléatoire. Il commença par définir des catégories dans lesquelles classer le contenu: les ballades, «les longs poèmes qui constitueraient la charpente de [son] travail», les comptines, «les petites pièces», les poèmes du Dharma, «les méditations», les textes érotiques et les pièces plus personnelles. Il choisit cinq ou six feuillets de chaque catégorie pour les mettre en musique. Certains poèmes étaient déjà devenus des chansons. Philip Glass demanda timidement à Leonard s'il souhaitait s'impliquer dans l'écriture de la musique.

«J'étais terrifié à l'idée qu'il acquiesce, mais il a refusé: "Vous écrirez la musique."»

Glass composa un cycle de chants qui devaient être exécutés à quatre voix avec un petit ensemble composé de cordes, de hautbois, de cors, de percussions et de claviers. Pour mieux donner à l'auditoire la sensation de «feuilleter un livre de poésie» de manière aléatoire, il introduisit dans chaque cycle un poème de chacune des cinq catégories. Il voulait aussi avoir une idée de ce que donneraient les poèmes dits par l'auteur, alors il invita Leonard à en lire quelques-uns. Leonard enregistra le livre entier. «Lorsque j'ai entendu la qualité de cette lecture, dit Glass, j'ai pensé qu'il fallait la conserver. Je lui ai demandé: "Puis-je me servir de votre voix même si vous n'êtes pas présent sur scène?"» Il accepta et lui donna également l'autorisation d'utiliser ses dessins en toile de fond. Glass acheva la composition – quatre-vingt-dix minutes pour vingt-deux poèmes – et il la fit écouter à Leonard. «Il n'a presque rien dit. Il a trouvé l'une des parties vocales un peu haute, mais c'est tout. Pour finir, je l'ai baissée d'une octave, c'était bien mieux.»

La première mondiale de *Book of Longing: A Song Cycle Based on the Poetry and Images of Leonard Cohen* fut fixée au 1^{er} juin 2007, à Toronto, le jour même du vernissage de l'exposition itinérante *Leonard Cohen: Drawn To Words*, qui présentait ses dessins et croquis. Glass arriva au Canada pour les dernières répétitions. À sa grande surprise, Leonard le rejoignit, et ils travaillèrent une semaine ensemble. Leonard s'intéressait de près à la façon dont ses paroles devaient être chantées. «Il tenait à rencontrer les chanteurs, raconte Glass. Il leur a dit: "Voilà. Je suis là, demandez-moi tout ce que vous voulez." Ils ont discuté des heures durant. Il avait un point de vue arrêté sur ce qui convenait à ses textes. Il a commencé par parler de la "voix" qu'ils devaient utiliser pour cette œuvre, non pas le type de voix, mais l'esthétique. À un moment donné, il a expliqué: "Commencez par chanter, puis dépouillez ce chant jusqu'à ce qu'il devienne plus simple, plus simple encore, toujours plus simple. Lorsque vous ne pouvez pas aller plus loin parce que vous êtes en train de parler, alors vous avez terminé." Il ne leur recommandait pas réellement de parler, je crois

qu'il voulait dire: faites comme si vous parliez, laissez tomber tous les artifices. Ils suivirent ce conseil, dépouillant leur phrasé de toute trace de sophistication jusqu'à atteindre la simplicité de la parole.» C'est ce que Leonard avait demandé à Anjani.

Il participa à un débat public en compagnie de Philip Glass. On le questionna sur sa façon d'appréhender cette œuvre. S'agissait-il de théâtre musical ou classique? «Glassique», précisa Leonard, non sans humour. La musique de Philip Glass fut d'abord qualifiée de minimaliste en raison de ses rythmes obsédants et de sa structure répétitive. Ses compositions, qui avaient néanmoins un caractère primitif et érotique, se nourrissaient d'influences diverses, audibles dans cette nouvelle recherche. Pour le *Toronto Star*, c'était «un travail déroutant d'une importance considérable».

Après le succès des trois premières représentations à Toronto, le spectacle partit en tournée. À sa sortie en décembre 2007, l'album *Book of Longing: A Song Cycle Based on the Poetry and Images of Leonard Cohen* fut classé au numéro 17 des ventes de musique classique aux États-Unis. Au cours des deux années suivantes, de nombreuses villes américaines et européennes ainsi qu'un festival en Nouvelle- Zélande accueillirent le spectacle. En 2009, il fut mis en scène cinq soirs consécutifs à Claremont, la ville universitaire qui se trouve au pied du mont Baldy et où le théâtre fait face à la montagne. Une exposition de l'œuvre graphique de Leonard se tenait dans une salle voisine. Ces deux événements avaient été organisés par Robert Faggen, écrivain et professeur de littérature avec lequel Leonard avait sympathisé dès leur première rencontre, au rayon épicerie fine du Wolfe's Market. Leonard, vêtu de sa robe de moine, hésitait à acheter de la salade de pommes de terre pour Roshi quand Faggen se présenta et lui expliqua qu'il vivait dans un petit chalet sur la montagne, à quelques pas du monastère.

Glass s'était déplacé pour les spectacles et Faggen l'emmena rencontrer Roshi. Glass était issu de la diaspora lituanienne, comme Leonard, il pratiquait aussi le bouddhisme, il avait déjà participé à de longues retraites (durant lesquelles on l'avait autorisé à disposer de son piano) et avait collaboré à la rédaction du magazine *Tricycle*. Au

centre Zen, Glass assista à un *teisho* de Roshi. Le vieux maître renonça à descendre de la montagne pour aller au concert, mais bon nombre de moines s'y rendirent.

Trois productions illustrant le travail de Leonard tournaient donc dans le monde sans qu'il ait besoin d'y apparaître: *Book of Longing: A Song Cycle*, *Came So Far for Beauty* et *Leonard Cohen: Drawn to Words*, ce qui convenait parfaitement à Leonard: «Si on tient le coup assez longtemps, on finit par goûter une certaine douceur à devenir invisible, expliqua-t-il à un journaliste. Cette invisibilité est prometteuse car elle est vouée à s'accroître. Je ne parle pas du contraire de la célébrité, je pense plutôt à l'Ombre, qui se déplace d'un endroit à l'autre sans être aperçue et répand un calme magnifique³.»

L'âge avait apporté à Leonard une sérénité qu'il n'avait jamais connue et d'innombrables honneurs et récompenses dans plus de vingt pays. Il avait cessé de compter les albums hommages. Deux d'entre eux avaient cependant attiré son attention. Le premier était enregistré par son premier et plus fidèle soutien; il s'intitulait *Democracy: Judy Collins Sings Leonard Cohen*. En 2004, l'année où il avait eu soixante ans, Judy Collins avait compilé sur un même disque toutes les chansons de Leonard Cohen qu'elle avait interprétées. Le deuxième plaisait tout autant à Leonard: *Top Tunes Artiste Vol. 19 TT-110*, vendu avec un album d'Enya, était destiné aux bars de karaoké et proposait les pistes instrumentales de ses chansons. «Enfin, s'exclama Leonard, une idée pour sortir le soir⁴!» À dire vrai, il se sentait parfaitement bien à la maison, «en vieux monsieur élégant parlant délicatement de son travail à une oreille attentive⁵». C'est alors que Sony décida de ressortir *Blue Alert*.

L'année précédente, l'album d'Anjani avait été classé 18^e dans les hit-parades américains de musique de jazz, mais il était passé inaperçu ailleurs. Pour cette nouvelle édition, la maison de disques ajouta un DVD réalisé par Lian Lunson qui comprenait le *making of* de l'album, et elle organisa une petite tournée. En mars 2007, juste avant le centième anniversaire de Roshi, Leonard s'envola pour l'Europe avec Anjani. Les trois premiers spectacles, à Londres, Oslo et Varsovie, étaient essentiellement réservés aux invités, journalistes et critiques

pour la plupart, et aux *fans* de Leonard Cohen qui avaient gagné des billets grâce aux concours organisés par quelques radios et sites Web. Les nombreux journalistes qui voulaient interviewer Leonard furent informés qu'ils ne pourraient pas lui parler en particulier, seulement en présence d'Anjani. C'était la tournée et l'album d'Anjani.

Dans un journal britannique, Leonard déclara que son travail avec Anjani allait au-delà d'une simple collaboration, c'était «l'expression d'une forme de réciprocité attentive, l'équivalent d'un mariage d'intentions⁶». Réagissant au mot *mariage*, l'animateur d'un talk-show norvégien invita Leonard à parler de leur «histoire d'amour». Leonard répondit que désormais il préférerait «ne pas définir une relation», montrant par là qu'il n'avait rien perdu de son habileté à faire dévier la trajectoire d'une question. Il semblait néanmoins qu'Anjani portait une bague de fiançailles. Dans une interview publiée par le magazine bouddhiste *Shambhala Sun*, Leonard allait plus loin: «Une femme a tendance à se demander: "Où en sommes-nous? Sommes-nous véritablement engagés l'un envers l'autre?" En ce qui me concerne, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de parler de cela quand la relation est satisfaisante, mais en vieillissant, on a envie d'être accommodant, de dire: "Oui, nous vivons ensemble. C'est du sérieux. Je ne vais pas voir ailleurs. Tu es la femme de ma vie." Quelle que soit la forme que ça prend, alliance, compromis, engagement, la manière dont on se conduit parle pour nous⁷.»

Pour la tournée de promotion de l'album *Blue Alert*, le rôle de Leonard se limitait à présenter Anjani au public, après quoi il prenait place dans la salle pour assister au spectacle. Mais une nuit, lors d'une étape à Londres, vers la fin du concert, Anjani l'invita à venir chanter avec elle, et il accepta timidement. Son apparition fut saluée par des applaudissements enthousiastes. Quand la tournée arriva aux États-Unis, Leonard montait parfois sur scène pour chanter *Whither Thou Goest* avec Anjani. La rumeur de ces apparitions sporadiques commença à attirer les foules vers les petites salles qu'Anjani avait réservées. Les gens espéraient voir Leonard. Mais lui, avait-il envie de les voir? On peut se le demander.

Leonard n'avait jamais beaucoup aimé les tournées, malgré la

qualité de certains concerts. Il les acceptait simplement parce que cela faisait partie du *job*. Lorsqu'on termine un album, on prend la route, histoire de tâter l'accueil du public et de contribuer à faire vendre des disques. C'était particulièrement important pour un artiste comme Leonard, dont les chansons ne passaient pas constamment à la radio. Quinze ans plus tôt, sa tournée pour promouvoir l'album *The Future* avait été si pénible qu'elle avait contribué à sa décision d'abandonner la musique et d'aller vivre au monastère. Or, depuis son retour, aucun de ses albums ne s'était aussi bien vendu que *The Future*. Dans ces conditions, il ne voyait pas l'intérêt de repartir en tournée.

Mais le marché avait radicalement changé. Avec le développement d'Internet, de plus en plus de gens téléchargeaient la musique gratuitement ou, au mieux, l'achetaient en ligne, un morceau à la fois. Même les plus grands noms, les artistes reconnus, ne vendaient plus autant d'albums. Les musiciens expérimentaient de nouveaux moyens pour vivre de leur musique. Joni Mitchell, par exemple, avait signé un accord avec la chaîne Starbucks l'autorisant à utiliser son nouveau CD comme musique d'ambiance et à le vendre aux côtés des cafés *latte* et des croissants. Leonard avait eu l'occasion de repenser à Joni tout récemment; Herbie Hancock lui avait demandé de participer à un album hommage, *River: The Joni Letters* (2007), et d'y réciter *The Jungle Line*.

Les artistes les plus importants gagnaient désormais leur vie grâce aux tournées, le prix des billets étant devenu beaucoup plus élevé qu'au temps où les concerts ne servaient qu'à promouvoir les albums. Leonard refusait de se considérer comme un artiste majeur, mais il savait aussi que les hommages, les collaborations, les signatures d'éditions limitées de ses dessins, et même les procès étaient loin de renflouer son fonds de retraite. De toutes les possibilités qui s'offraient à lui pour gagner sa vie, la seule qui semblait réaliste était de reprendre la route. Cependant il avait presque soixante-treize ans, il y avait longtemps qu'il n'avait pas tourné. Il lui semblait aussi illusoire de s'attendre à retrouver son public que d'espérer revoir sur une plage un château de sable construit dix ans plus tôt.

D'un autre côté, pensait-il, ce ne serait guère plus facile quand il

aurait soixante-quinze ou quatre-vingts ans. Grâce à la couverture médiatique des films et des concerts hommage, de l'album d'Anjani, du travail de Philip Glass et de ses problèmes financiers, Leonard existait dans la conscience du public à un niveau qu'il n'aurait jamais cru possible. Provisoirement, et avec beaucoup d'ambivalence, il commença à envisager l'idée de repartir. Comme il n'avait plus d'agent depuis qu'il s'était séparé de Sam Feldman, Leonard demanda à Robert Kory s'il accepterait de tenir ce rôle.

En l'occurrence, il n'était pas le seul à envisager cette possibilité. Son ancien promoteur européen avait contacté Steven Machat pour lui demander s'il pouvait l'aider à convaincre Leonard de repartir en tournée. Machat avait appris ses déboires financiers et ses démêlés judiciaires par le *New York Times*. Leonard ne lui était pas sympathique – il n'avait pas oublié que Kelley Lynch avait été l'assistante de son père et qu'alors celui-ci était mourant, elle avait subtilisé, avec la complicité de l'intéressé croyait-il, tous les documents concernant Leonard –, mais il était intrigué. Comme il l'avait promis, il téléphona à Leonard qui l'invita à déjeuner. Debout, alors qu'il préparait le repas dans sa petite cuisine, Leonard concéda que, oui, il se pourrait qu'il reparte en tournée parce qu'il n'avait plus d'argent. «J'ai demandé à Leonard, d'homme à homme, comment il avait pu remettre entièrement sa fortune entre les mains d'une tierce personne pendant cinq ans. Leonard manque de fermeté en affaires, ajoute Machat. Kelley Lynch en a profité à fond.»

Si Leonard entreprenait cette tournée, il paraissait judicieux de commencer par l'Europe, où se trouvait son plus fidèle public. C'était aussi l'avis de Robert Kory, qui avait déjà contacté le promoteur d'AEG Live basé à Londres. Il lui demanda ce qu'il connaissait de Leonard Cohen et la réponse fut: «Pas grand-chose, mais on a un véritable *fan* dans l'entreprise.» Ce fan, c'était Rob Hallett. Dans les années 1980, il avait produit Duran Duran, il avait aussi supervisé les vingt et un concerts à guichets fermés de Prince à l'O2 Arena de Londres qui pouvait accueillir 23 000 spectateurs. Kory téléphona à Hallett, qui se déplaça à Los Angeles pour se présenter. «J'ai tous vos disques, tous, déclara Hallett à Leonard. J'ai lu tous les romans, tous

les poèmes, j'assomme tous mes amis avec des extraits de vos chansons, et j'ai fait ma devise d'une strophe d'un poème que vous avez écrit en 1958: "Il refusait d'être maintenu comme un ivrogne/sous la douche froide des faits."»

Leonard écoutait sans rien dire. Ce qu'il entendait ne faisait que renforcer son appréhension quant au risque d'humiliation. «Il n'était pas certain de pouvoir assumer, résume Hallett, et il ne savait pas s'il pouvait encore intéresser les gens. J'ai affirmé: "Je suis un sale con cynique et si je n'ai envie de voir personne excepté Leonard Cohen, je ne suis certainement pas le seul." J'étais convaincu qu'il y avait des centaines de milliers de gens qui auraient envie de le voir. Il ne voulait pas s'humilier, c'était ce qu'il craignait le plus. D'un autre côté, il n'avait plus d'argent. Alors je lui ai proposé: "Écoutez, faites quelques répétitions, prenez tout le temps que vous voudrez, faites passer autant d'auditions qu'il le faudra, je récupérerai l'addition et prendrai tout en charge. Et si, finalement, vous me dites: "Merci, mais ça ne marche pas, je n'y arrive pas, je laisse tomber", pas de problème. Nous aurons essayé et vous ne me devrez rien."» Aucune entrave et une clause de désistement? Une telle offre ne pouvait se refuser. «Cela me paraît un accord raisonnable», conclut Leonard. Ils se serrèrent la main. Robert Kory commença à organiser un programme de tournée pendant qu'Hallett s'employait à convaincre l'industrie du spectacle que les concerts de Leonard Cohen seraient une affaire en or.

Le lendemain, lorsque Sharon Robinson ouvrit sa porte, elle aperçut Leonard, le visage voilé par un regard inquiet. «Ma chère, dit-il, je crains d'être obligé de repartir en tournée.» Il n'en avait aucune envie, dit-il, mais tous les signes convergeaient dans ce sens. Il ne proposa pas à Sharon de l'engager. Il ne demanda pas davantage à Anjani de l'accompagner. Peut-être que l'ambiance de la dernière tournée le dissuadait de retravailler avec les mêmes personnes, ou alors il ne voulait pas entraîner de vieux amis dans sa chute ni leur permettre d'assister au désastre. Il avait l'intention d'engager des musiciens avec lesquels il n'avait jamais travaillé auparavant, à l'exception de Roscoe Beck à qui il demanda d'être son directeur artistique.

«Leonard appréhendait sérieusement ce projet, se souvient Beck. Il

ne voulait pas en parler au téléphone. Il est venu à Austin en personne pour discuter. “J’envisage de repartir en tournée. Est-ce que tu accepterais de m’aider à monter un groupe? Est-ce que tu en serais?” m’a-t-il demandé. “Bien sûr que oui. Je m’étais promis de te suivre si j’avais de tes nouvelles.”» (Beck avait réuni le groupe de la tournée de promotion de *I’m Your Man* mais n’avait pas pu se joindre à eux.) «Leonard a ajouté: “Écoute, je ne sais pas si je vais aller jusqu’au bout. J’espère que tu ne m’en tiendras pas rigueur si je décide de faire marche arrière.” Il n’était pas certain d’y arriver. Il disait: “Je suis sûr à 92,7%.” C’était parfois 82%, parfois 93%, les chiffres changeaient tout le temps. “De toute façon, j’ai la possibilité de renoncer à tout moment si je n’aime pas la tournure que ça prend. Si je me lance, je m’engage seulement pour six semaines. Mais si tout cela ne débouche sur rien, est-ce que tu me pardonneras?” J’ai dit: “Pas de problème.”»

Leonard commençait à se sentir moins préoccupé par la tournée – aussi longtemps que ses cordes vocales tiendraient le coup, il était convaincu de pouvoir garder le rythme –, mais la composition du groupe restait problématique. Il ne savait pas du tout ce qu’il voulait. Il avait pris l’habitude de travailler à la maison avec Anjani et Sharon, mais sur scène, un vieil homme accompagné de deux chanteuses et de deux synthétiseurs, ce n’était pas envisageable. En janvier 2008, Roscoe Beck commença les auditions. Leonard connaissait bien la première personne engagée. Bob Metzger, le mari de Leanne Ungar, avait joué sur la tournée de promotion de *I’m Your Man* et sur l’album *Ten New Songs*. En revanche, il ne connaissait pas les deux autres recrues: Neil Larsen au clavier, qui avait notamment accompagné Kenny Loggins et Miles Davis, et le guitariste Javier Mas à la mandoline, à l’oud et à la guitare de douze cordes. Mas avait été directeur artistique d’un concert en hommage à Leonard Cohen à Barcelone, auquel avaient participé Adam, le fils de Leonard, Jackson Browne et Anjani. Leonard avait vu le DVD du concert, Mas l’avait impressionné.

Beck tentait de définir avec précision quel genre de spectacle Leonard avait en tête. Au fil des ans, sa voix était devenue de plus en plus grave et son approche musicale plus raffinée, ce qui avait influé

sur le choix des musiciens et sur le niveau sonore. Beck commençait à se dire que l'orchestre ressemblait de plus en plus à un «ensemble de musique de chambre». Six semaines après le début des répétitions, ils n'avaient toujours pas de batteur. Finalement, ils engagèrent Rafael Gayol, né au Mexique, avec qui Beck avait travaillé à Austin. À la demande de Leonard, une violoniste rejoignit le groupe, mais il se rendit vite compte qu'il n'en avait pas besoin. Elle fut remerciée et Leonard recommença à douter, regrettant d'avoir, comme il disait, «enclenché tout le mécanisme⁸». Beck engagea un multi-instrumentiste, Dino Soldo, au saxophone, hautbois et claviers.

Il ne restait plus qu'à trouver des choristes. Jennifer Warnes avait décliné l'invitation de Roscoe. Anjani était passée au cours des premières répétitions, mais rien ne laissait entendre qu'elle participerait à la tournée. Beck hésitait: «Je ne savais pas trop ce qui allait se passer en raison de sa relation avec Leonard.» Anjani concède «une différence d'appréciation» dans la conception des concerts. «J'avais en tête quelque chose de tout à fait nouveau par rapport à la musique de Leonard. J'aurais voulu la mettre en valeur avec des moyens différents, des arrangements créatifs et inattendus. Une autre approche consistait à recréer les tournées qu'il avait faites dans le passé. En fin de compte, il est allé vers ce qui lui était le plus familier, je comprenais sa décision.» Beck appela Sharon Robinson qui se déclara intéressée, mais Leonard voulait deux choristes. La recherche continua.

Nous étions en mars 2008. Si elle devait finir par se concrétiser, la tournée était censée démarrer deux mois plus tard. À New York, Leonard fut intronisé au Panthéon du Rock and Roll – la distinction américaine la plus prestigieuse, le plus grand honneur que l'industrie de la musique, autrefois dédaigneuse, pouvait accorder à Leonard. Lou Reed devait le présenter et lui remettre le prix. Vêtu de cuir noir et d'une chemise fuchsia, muni d'une liasse de feuillets dactylographiés et d'un exemplaire de *Book of Longing*, Reed fit la lecture d'un extrait au lieu de prononcer les quelques mots d'introduction attendus. De temps à autre, il s'interrompait pour glisser des observations, comme l'aurait fait un professeur enthousiaste: «Il ne cesse de s'améliorer.

C'est une chance d'être le contemporain de Leonard Cohen⁹.»

Leonard, tête argentée, très digne, en smoking et nœud papillon noir, arriva sur la scène, s'inclina profondément devant Lou Reed et le remercia de lui avoir rappelé qu'il avait écrit quelques vers acceptables. Il s'agit «d'un événement hautement improbable», continua-t-il, non dans un élan de modestie mais parce qu'il gardait en tête «la déclaration prophétique de Jon Landau dans les années 1970: "Je vois l'avenir du rock'n'roll et Leonard Cohen en est absent"¹⁰». Leonard ironisait; en réalité, Landau, président du comité des nominations du Hall of Fame, avait écrit à l'époque où il était journaliste à *Rolling Stone* qu'il avait vu l'avenir du rock'n'roll et que c'était Bruce Springsteen. On ne pouvait pourtant pas nier que le magazine avait dénigré les premiers albums de Leonard, en particulier *Songs from a Room* qu'il avait qualifié de «déprimé et déprimant¹¹», et *Songs of Love and Hate* dont il avait dit qu'il «ne risquait pas de donner envie de bouger¹²». Comme Lou Reed, Leonard préféra donner une lecture solennelle des cinq premières strophes de *Tower of Song* plutôt qu'un discours. Il ne sacrifia pas à la tradition qui voulait que les tout nouveaux membres du Hall of Fame chantent ensemble. Il n'était pas encore prêt, bien qu'il soit en bon chemin. Il abandonna la scène à Damien Rice qui interpréta *Hallelujah*, la chanson qui avait caracolé en tête des téléchargements sur iTunes dans la version de Jeff Buckley. Si la chanson était omniprésente, cela n'avait rien à voir avec l'accession de Leonard à sa place légitime au panthéon de la musique populaire, mais plutôt avec le flux impressionnant des discussions en ligne provoquées par la performance de Jason Castro qui avait chanté *Hallelujah* dans *American Idol*.

À Los Angeles, Roscoe Beck s'arrachait les cheveux. Aucune des chanteuses qu'il avait vues en audition ne faisait l'affaire. Il demanda à Sharon si elle pouvait lui indiquer une piste – n'importe laquelle. Sharon proposa Charley et Hattie Webb. Les Webb Sisters étaient alors dans la jeune vingtaine. Nées en Angleterre à deux ans d'intervalle, elles chantaient et jouaient en duo depuis l'adolescence, Charley à la guitare, Hattie à la harpe. Elles étaient venues à Los Angeles pour travailler sur un album et, au cours de l'enregistrement, leur maison

de disques leur avait proposé d'écrire quelques chansons pour enfants. Sharon Robinson, qui avait un contrat avec la même compagnie, avait également participé à ce projet. Toutes les trois se rappelaient que leurs voix s'étaient mélangées harmonieusement quand elles avaient chanté ensemble.

Depuis, les Webb Sisters avaient perdu leur contrat d'enregistrement. Elles s'apprêtaient à regagner le Royaume-Uni lorsque Sharon leur signala que Leonard était à la recherche d'une choriste. Elles répondirent qu'elles ne connaissaient pas beaucoup de chansons de Cohen. Elles avaient grandi avec les disques des chanteurs des années 1960 et 1970, mais leur père en avait banni Leonard Cohen parce que son collègue du salon de coiffure passait ses disques à longueur de journée. Elles rappelèrent également à Sharon qu'elles formaient un duo et n'avaient pas l'intention de jouer séparément.

L'ensemble du groupe répétait au studio SIR lorsque les Webb Sisters arrivèrent. Beck lança un enregistrement de *Dance Me to the End of Love* et demanda aux trois chanteuses d'en travailler quelques extraits. Après les avoir chantés, les Webb Sisters sortirent harpe et guitare de leurs étuis et jouèrent *Baroque Thoughts* et *Everything Changes*, deux de leurs propres chansons. Lorsqu'il avait découvert leur page MySpace, Roscoe Beck avait craint qu'elles ne soient trop jeunes. Dès qu'elles commencèrent à chanter, il pensa: «Voici nos choristes.» Il téléphona à Leonard à New York: «“J'ai deux nouvelles, une bonne et une mauvaise. La bonne, c'est que je crois avoir trouvé nos chanteuses.” “Super”, fit Leonard. “La mauvaise, c'est qu'elles sont trois.” Nous avons organisé une rencontre dès que Leonard a été de retour, et nous n'avons même pas eu à réfléchir: nous avons nos choristes, et, enfin, notre groupe.»

Les répétitions reprirent bon train, il restait moins de six semaines. «C'était une façon intéressante de répéter, se souvient Charley. Il n'y avait pas de direction très précise, ni Roscoe ni Leonard n'intervenaient en permanence pour mener le groupe à la baguette.» Hattie Webb ajoute: «Je crois qu'ils avaient envie que chacun puisse se frayer un chemin jusqu'aux chansons. On répétait un peu puis on

faisait une pause pour une collation, et pendant ce temps-là, Leonard remontait avec sa guitare et jouait seul *The Stranger Song* ou *Avalanche*. J'ai senti à ce moment-là que dans cette ambiance, il commençait à prendre ses marques.» À la fin de la semaine, les sœurs firent un voyage éclair en Grande-Bretagne pour récupérer leur visa de travail. Elles furent de retour dès le lundi pour la répétition suivante.

Durant les dernières semaines de répétitions, Roscoe Beck remarqua un changement d'attitude chez Leonard. «Le groupe prenait forme, il commençait à conduire les répétitions lui-même, à peaufiner les arrangements en précisant ce qu'il recherchait musicalement.» Il travaillait aussi sa gestuelle, «tombant à genoux, même en répétition. Il ne désirait pas seulement émouvoir le public; en s'agenouillant ou en couvrant le micro, il signalait au groupe que l'atmosphère devenait intime et qu'il fallait jouer plus “doucement”.»

Rob Hallett commençait à s'inquiéter. Leonard répétait depuis quatre mois maintenant et les factures s'accumulaient. «Quand on a atteint le million de dollars, j'ai commencé à avoir des sueurs froides. Leonard m'a dit: “Allez, viens voir les répétitions.”» Ils aménagèrent un espace pour installer un canapé et un semblant de scène dans le studio bourré d'instruments et de matériel. «J'ai été époustoufflé, dit Hallett. C'était sublime.» Ils étaient prêts. «C'est alors que Leonard a insisté pour qu'avant d'entreprendre quelque chose de sérieux, ils puissent roder le spectacle dans des salles minuscules, dans les endroits les plus perdus du Canada, des villes dont je n'avais jamais entendu parler.» Leonard avait demandé à Robert Kory de mettre en place ce qu'il appelait une «tournée de prétournée», dix-huit spectacles de petite jauge pour s'échauffer dans les Maritimes, à l'abri de l'attention du monde entier. Le genre d'endroit où il était peu probable que le public s'attende à le voir s'humilier.

Le premier concert eut lieu le 11 mai 2008 à Fredericton, au Nouveau-Brunswick. «La bonne blague du moment, se souvient Hallett, c'était: “D'abord, on prend d'assaut Fredericton, et ensuite on conquiert Berlin.”» Leonard, le groupe, l'équipe technique, Kory et Hallett arrivèrent avec plusieurs jours d'avance afin de répéter un peu plus sur place, cinq à six heures par jour. Le spectacle n'aurait pas pu

être mieux préparé. Les 709 places du tout petit théâtre Playhouse furent vendues en quelques minutes. Il aurait pu attirer dix fois plus de monde, pensa Hallett, si Leonard n'avait pas insisté pour un lieu aussi exigu et si Kory n'avait pas fait de son mieux pour réduire les communications au minimum.

Le premier soir, se tenant en coulisse, son costume croisé recouvrant sa charpente délicate, Leonard n'aurait toujours pas pu jurer sur les Saintes Écritures qu'il était sûr à cent pour cent de poursuivre cette tournée. «Il était nerveux, dit Hallett. Vu de l'extérieur, ça ne se voyait pas tellement, mais il était incroyablement nerveux.» Si sa mère avait été là, elle lui aurait conseillé d'aller se raser. Quelques verres et une cigarette ne lui auraient pas fait de mal, mais c'était sa première tournée sans alcool et sans tabac. Il prit une profonde inspiration; une des leçons qu'il avait retenues de ses années au monastère était de «cesser de geindre¹³». Ôtant son chapeau, il baissa la tête et marmonna une petite prière. Les lumières de la salle s'éteignirent. Il se redressa et, enfonçant fermement son chapeau sur sa tête, Leonard entra en scène.

Me voici, je suis ton homme

Un tonnerre d'applaudissements éclata. Retentissant d'un mur à l'autre, il assourdit Leonard. La salle entière était debout. Une minute s'écoula, puis une autre. Leonard n'avait pas prononcé un seul mot, personne n'avait joué la moindre note. Il souriait timidement. Il ôta son chapeau et le plaça sur son cœur en signe d'humilité, mais aussi pour se protéger. La réaction de la salle lui faisait plaisir – personne n'était parvenu à le rassurer quant à l'accueil que lui réserverait le public – mais l'inquiétait en même temps. Comment satisfaire une telle attente? En réalité, pour ce premier concert les gens ne s'attendaient pas à grand-chose. Leonard avait insisté pour que le secret reste bien gardé, et tout ce que les spectateurs savaient, c'était qu'ils risquaient de se retrouver devant un vieil homme non seulement fauché mais brisé, qui leur rappellerait des souvenirs en s'accompagnant d'une guitare acoustique et, pour peu qu'il en ait les moyens, d'une choriste ou deux. Ils avaient entendu parler des déboires financiers qui avaient contraint le vieux moine à reprendre la route avec sa sébile de mendiant.

Debout sous les projecteurs, impeccable avec son costume, son feutre et ses chaussures bien cirées, il avait l'air d'un rabbin choisi par Dieu pour accompagner la mafia. Les trois choristes et le groupe de six musiciens, la plupart en costume et chapeau, semblaient prêts à se produire dans un casino de Las Vegas. Les musiciens commencèrent à jouer. Leonard enfonça son feutre sur la tête et, tenant son micro à deux mains comme s'il s'agissait d'une offrande, il commença à chanter d'une voix un peu rauque mais profonde et forte: «*Dance me to your beauty with a burning violin* (Danse-moi vers ta beauté avec un violon brûlant), *Dance me through the panic till I'm gathered safely in* (Danse-moi dans la panique vers un refuge rassurant), *Dance me to the end of love.*» (Danse-moi vers la fin de l'amour). Sur la petite scène

encombrée de musiciens, d'instruments et de matériel, si proche des choristes qu'en cas de besoin il aurait pu s'appuyer sur elles pour ne pas tomber, Leonard chanta comme s'il était venu dévoiler un secret à chacune des personnes de l'assistance. Il chanta comme s'il était venu seul, les mains vides, n'apportant qu'une vie entière de chansons.

Comme il le ferait des centaines de fois, il déclara à l'auditoire que la dernière fois qu'il était monté sur scène, il avait 60 ans, [il] n'était encore qu'un gamin animé d'un rêve un peu fou». Il confessa qu'il se sentait nerveux, mais bavarda et plaisanta avec le public, compatit au sujet des récentes inondations de la ville et rendit hommage aux poètes locaux, en particulier à Fred Cogswell qui, plus d'un demi-siècle auparavant, avait publié un compte rendu du premier livre de Leonard dans le magazine littéraire *Fiddlehead*. Leonard avait sélectionné des chansons qui couvraient toute la durée de sa carrière, laissant de côté les plus sombres et les plus dures. (Il avait fait une exception pour *The Future*, en prenant la précaution de remplacer *anal sex* par une expression moins explicite.) Pendant que Roscoe Beck était occupé à composer le groupe de musiciens, Leonard avait passé en revue des chansons qu'il n'avait pas écoutées depuis des années, recherchant celles qu'il pensait pouvoir encore «habiter¹» de la même émotion. Il fut surpris d'en trouver autant et de se souvenir aussi bien des paroles. En privilégiant les chansons entraînantes et récentes plutôt que les chansons dépouillées des débuts, il était guidé par une certaine pudeur. Par ailleurs, il les trouvait mieux adaptées à un groupe de musiciens élargi. Il avait besoin de chacun d'entre eux pour tenir à distance les doutes qui le menaçaient. De plus, ses premières chansons étaient accompagnées de sa seule guitare. S'il lui était relativement facile de retrouver les paroles, c'était une tout autre affaire de se remettre à la guitare. Elle n'avait pas servi depuis si longtemps qu'il fallut en remplacer les cordes. Il dut travailler d'arrache-pied les accords de *Suzanne*, l'une des rares chansons qu'il chanta sans autre accompagnement, afin de retrouver, comme il le disait, «son coup de main²». La plupart du temps, il se limitait à quelques notes sur le synthétiseur et acceptait humblement les applaudissements saluant les solos qu'il jouait d'un seul doigt avec une

solennité feinte. Leonard chantait la plupart du temps sans instrument, dans une posture parfois suppliante, la tête penchée sur le micro qu'il enserrait de ses mains, parfois plus spectaculaire, le fil du microphone enroulé négligemment autour de son bras, tombant à genoux, et captant l'attention du public par des chorégraphies réglées au cordeau. Il passait avec grâce de la lucidité à l'ironie et à la sincérité.

Ses musiciens jouaient en douceur, avec élégance, sans la moindre fausse note. Ils caressaient leurs instruments de manière à maintenir le volume très bas. «Nous nous considérons comme le groupe le moins sonore au monde, dit Beck, ou du moins, comme celui qui jouait le plus discrètement d'instruments amplifiés. Nous prenions soin de nous adapter parfaitement à la voix de Leonard pour que le public entende chacun de ses mots.» Mais Leonard s'effaçait régulièrement aussi, pour mettre en valeur ses musiciens. Il s'écartait des projecteurs et écoutait leurs solos avec ferveur, le chapeau posé sur le cœur, aussi admiratif que le public lorsque Javier Mas jouait de l'oud ou de la guitare à douze cordes, ou que Sharon chantait *Boogie Street*. Il semblait les entendre pour la première fois et manifestait une grande humilité devant leur virtuosité. Ils jouèrent pendant presque trois heures ce soir-là, s'interrompant seulement pour un bref entracte. Aucun tour de chant ne durait aussi longtemps, surtout lorsque l'artiste avait plus de soixante-dix ans et ne s'était pas produit sur scène depuis quinze ans. Adam avait essayé de persuader son père de limiter la durée du concert à une heure et demie, mais Leonard n'avait rien voulu entendre. Contre toute attente, il semblait y prendre plaisir. Ce n'était pas seulement parce qu'il était soulagé de constater que les répétitions avaient porté leurs fruits, que le groupe fonctionnait ou que le public était ravi de le voir. C'était plus profond que ça. Une forme de rituel était en train de naître, un échange d'offrandes qui semblait essentiel.

«J'ai vu des gens au premier rang secoués par les sanglots, se souvient Charley Webb, pas seulement une personne ou deux, ni des gamins. Il est rare de voir des adultes pleurer comme cela.» Sa sœur Hattie ajoute: «Ce premier soir, le public a compris, comme nous, qu'il assistait à un événement mémorable.» Pendant le trajet en bus qui les amenait vers la minuscule ville canadienne où se déroulerait le second

spectacle, tout le monde se détendit, même Leonard. C'était lui qui avait insisté pour jouer dans ces coins perdus. Lorsqu'il avait découvert le détail du programme de la tournée, raconte Robert Kory, il avait protesté en disant: «“Dans quoi essaies-tu de m'entraîner?” Et il voulut poser ses conditions. Je l'ai arrêté: “Leonard, nous n'avons pas l'intention de discuter. On fera exactement comme tu veux, sinon on ne fera pas de tournée du tout.” Que ce soit pour les répétitions qui ont duré trois mois ou pour les concerts préliminaires, la tournée a été organisée selon les décisions de Leonard.»

Dix-huit spectacles avaient été prévus dans l'est du Canada. «Quand on apercevait un rocher au loin, on pouvait parier qu'une ville se cachait en dessous, blague Rob Hallett. Dans l'un de ces endroits, on a même vu un panneau avec des caractères amovibles annonçant simultanément une fanfare locale le lundi, Leonard Cohen le mardi, et un imitateur d'Elvis Presley le mercredi.» Lors d'un autre concert, deux jeunes femmes se précipitèrent sur scène, provoquant un soupir malicieux de la part de Leonard: «Ah, si seulement j'avais deux ans de moins!», avant que la sécurité ne les renvoie gentiment. Kory interdisait toute visite en coulisse avant ou après le spectacle, y compris celle d'amis ou de célébrités. «Cette tournée, déclara-t-il, se déroulera dans le calme et la tranquillité indispensables pour que Leonard puisse se produire soir après soir.» On était bien loin des tournées précédentes au cours desquelles il était artificiellement soutenu par les cigarettes, l'alcool ou la drogue du jour. (À la fin de la tournée de promotion de l'album *The Future*, Leonard fumait deux paquets par jour et buvait trois bouteilles de Château Latour avant chaque concert.)

La tournée officielle débuta à guichets fermés le 6 juin au Sony Centre de Toronto, avec quatre représentations devant 3000 spectateurs. Leonard entra en scène en bondissant joyeusement, comme un enfant, offrant l'image même du bonheur. Mieux préparés que le public de Fredericton, les spectateurs ne s'attendaient tout de même pas à cela. «J'ai été le premier surpris», raconte Roscoe Beck en riant. Lorsqu'il arrivait aux paroles «*white man dancing*» sur *The Future*, Leonard avait aussi pris l'habitude de danser, en se déplaçant

légèrement d'un pied sur l'autre. Quatre chansons avaient été ajoutées à la liste: notamment *A Thousand Kisses Deep*, que Leonard récitait comme un poème au son du clavier en sourdine de Neil Larsen, et *If It Be Your Will*, chantée par les Webb Sisters qui s'accompagnaient à la harpe et à la guitare. La salle était si silencieuse qu'on aurait pu entendre une mouche voler. Quand la musique s'arrêta, il y eut tellement d'ovations debout que le critique du *Toronto Star* décrivit le concert comme un «love-in4» bf.

Cette fois, la presse internationale fut la bienvenue aux concerts. Le critique de *Rolling Stone*, après avoir admis qu'il avait éprouvé les plus vives inquiétudes à l'idée de voir un homme «plus vieux que Jerry Lee Lewis» remonter sur scène dans le seul but de gagner assez d'argent pour prendre sa retraite, le jugea «éblouissant5». Leonard déclara au magazine *Maclean's* qu'il avait décidé de continuer la tournée, qu'il en était sûr à cent pour cent. «Comme disent les Irlandais, avec l'aide de Dieu et de deux policiers, elle pourrait bien durer un an ou deux6.» Quatre jours après le dernier concert de Toronto, Leonard et son groupe jouèrent trois soirs de suite à Dublin. Ils s'interrompirent une journée pour voyager avant de faire quatre concerts d'affilée à Manchester, puis ils participèrent au Festival de jazz de Montréal. Dans la foulée, ils retraversèrent l'océan pour jouer au Festival de Glastonbury. Cette programmation aurait été éprouvante pour n'importe qui, à plus forte raison pour un septuagénaire, mais Leonard savait à quoi s'attendre, il tint le coup sans se plaindre. Il appréhendait cependant son passage à Glastonbury.

En revanche, Michael Eavis était impatient. Le producteur laitier qui avait fondé le festival de rock le plus important et le plus apprécié du Royaume-Uni essayait de faire venir Leonard «depuis presque quarante ans7». Les Webb Sisters avaient tellement hâte d'y participer qu'elles se présentèrent avec deux jours d'avance pour se mêler à la foule. Quand Leonard et les musiciens arrivèrent, le jour même du concert, ils furent abasourdis. Sept semaines après avoir joué devant 700 personnes dans le petit théâtre de Fredericton, ils allaient se produire devant 100 000 spectateurs. «C'était tellement...», commence Sharon Robinson en cherchant ses mots pour trouver une description

appropriée, «... énorme. Et extrêmement excitant.» Leonard était loin de partager cet enthousiasme. Indifféremment du succès qu'il avait pu connaître dans les festivals, il n'aimait pas s'y produire. Ce n'était pas son public, on ne savait jamais devant qui on allait chanter, il n'était pas question de passer des heures à tester le son et il lui fallait amputer de moitié son tour de chant, ce qui bouleverserait considérablement son rythme. Ce genre d'événement ne convenait pas à un perfectionniste attaché à ses habitudes qui avait besoin de tout maîtriser. Des coulisses, Leonard scruta le public qui s'étalait à perte de vue. Il faisait encore jour. Les spectateurs les plus proches de la scène semblaient jeunes. Il recula le plus loin possible et courba la tête. On aurait pu croire qu'il priait alors qu'il chantait *Ego Sum Pauper* (Je suis pauvre), le cantique en latin qu'il aimait chanter en canon avec ses musiciens pendant les voyages en bus, un demi-siècle auparavant. Les Webb Sisters et Sharon, à côté de lui, reprirent la chanson, et le reste du groupe se joignit à eux. Ils chantaient encore lorsqu'ils entrèrent en scène sous un tonnerre d'applaudissements.

«Pour moi, il n'y aura jamais rien de comparable à la performance de Leonard Cohen ce soir-là», dit Michael Eavis. Le soleil se couchait lorsqu'il commença à chanter *Hallelujah*. «La foule ne touchait plus terre⁸.» Les plus jeunes chantaient en chœur, certains se demandant comment ce vieux monsieur sympa pouvait chanter si prodigieusement une chanson de Jeff Buckley / Rufus Wainwright / *American Idol* / *X-Factor*. Le public était en extase. Les critiques, d'accord avec Eavis, écrivirent que ce tour de chant avait été le clou du festival. Leonard et le groupe n'eurent pas le loisir de lire les comptes rendus dans les journaux le lendemain matin, car ils étaient déjà en route vers la Scandinavie pour une tournée éclair en Europe où il leur arriva fréquemment de faire des concerts de trois heures, trois jours d'affilée, dans trois pays différents. Partout, ils furent portés par une invraisemblable vague d'amour.

De retour en Angleterre, deux mois après le début de la tournée, Leonard se retrouva en tête d'affiche de son premier grand spectacle dans un aréna sportif. Les 20 000 places de l'O2 Arena de Londres, l'énorme dôme situé aux abords de la Tamise, avaient été vendues en

un clin d'œil. L'immense scène avait été recouverte de tapis d'Orient pour lui donner un aspect plus chaleureux, mais cela n'empêchait pas Leonard d'avoir l'impression de jouer à l'intérieur d'un gigantesque vaisseau spatial aseptisé. «C'est merveilleux, ironisa-t-il, impassible, d'être rassemblés ici dans une telle intimité.» Le critique de l'*Evening Standard* parla d'un public «subjugué par une performance superbe» et de la dernière chanson, *Whither Thou Goest*, comme du «plus définitif des adieux⁹». Sauf que dans l'immédiat, la tournée ne semblait nullement devoir s'arrêter.

D'autres concerts étaient programmés dans cette même salle en novembre. Entre-temps, Leonard refit un tour de piste en Europe, dont un passage en vedette au Big Chill Festival en Angleterre et une tournée en Europe de l'Est. «On avait tous l'impression de se déplacer sur un tapis volant extensible qui nous conduisait de plus en plus loin, relate Sharon Robinson. Le public du nord-est du Canada nous avait appréciés, bon, c'était super, mais à force de recevoir le même accueil dans des endroits de plus en plus éloignés, on a compris qu'on participait à un événement qui nous dépassait.» Leonard disait: «Je suis une carte postale qu'on envoie d'un endroit à l'autre», mais il ajoutait: «C'est vraiment merveilleux», ce qui contredisait les commentaires qu'il avait pu faire autrefois dans des circonstances semblables¹⁰.

Les réservations se multipliaient. Leonard chantait à guichets fermés devant un public qui n'avait jamais été aussi large ni aussi diversifié. La tournée s'interrompt pendant six semaines pour les fêtes de fin d'année. Leonard passa Hanoukka en compagnie d'Adam et de Lorca. Aux alentours de Noël, trois versions différentes de *Hallelujah*, y compris celle de Leonard, dominaient les hit-parades britanniques. Au mois de janvier 2009, les spectacles reprirent en Nouvelle-Zélande et en Australie, où ils reçurent le même accueil. Il faut dire qu'il avait toujours eu dans ces pays autant de succès qu'en Grande-Bretagne, où même ses albums les plus sombres avaient toujours figuré dans le top 10, et en Europe, où on l'admirait pour les aspects mêmes qui rebutaient l'industrie de la musique nord-américaine: son humour noir, son romantisme d'un autre âge, son pessimisme existentiel et sa

poésie. L'Amérique du Nord était justement la prochaine étape. Ce serait sa plus grande tournée aux É.-U., entrecoupée de quelques représentations au Canada. La plupart des concerts étaient programmés dans des salles plus petites, des théâtres, mais il était également attendu au festival de Coachella et au Red Rock Amphitheatre. Judicieusement, il décida de commencer en terrain connu, au Beacon Theatre de New York; la salle était bondée de journalistes et d'inconditionnels qui s'étaient donné le mot par l'intermédiaire du Web.

Rolling Stone décrivit la «scène absolument chaotique» qui se déroula devant le théâtre, où «des hordes de gens cherchaient désespérément des billets. Au marché noir, les places se vendaient à plus de 500\$¹¹.» (*Billboard* parlait de 700\$¹².) En hommage à l'immeuble qu'il avait jadis considéré comme son chez-soi, Leonard ajouta *Chelsea Hotel #2* à son répertoire. (Il avait répété en secret, de telle sorte qu'il surprit ses musiciens lorsqu'il joua les premiers accords sur scène.) Le spectacle dura plus de trois heures. «Les couvre-feux ont du bon, dit Robert Kory. Sans eux, il aurait pu continuer à chanter pendant bien plus longtemps.» Partout, la critique et le public ne tarissaient pas d'éloges, les mêmes phénomènes se répétaient: vente à guichets fermés, trafics de billets au marché noir et ovations extraordinaires. Tout à coup, il semblait que partout, tout le monde parlait de Leonard Cohen, se demandant s'il avait toujours été aussi bon, aussi avisé et serein, aussi drôle, aussi irrésistible.

Après la première partie de la tournée aux États-Unis, Leonard et le groupe s'envolèrent à nouveau vers l'Europe pour quarante concerts supplémentaires. Ils allaient parfois dans des pays où Leonard ne s'était jamais produit, comme la Serbie, la Turquie et Monaco, mais la plupart du temps, ils retournaient dans des villes où ils étaient déjà passés mais où ils étaient encore demandés. Les dix concerts en Espagne auraient lieu aux alentours du soixante-quinzième anniversaire de Leonard. Là encore, il joua à guichets fermés dans de grandes salles. Le 18 septembre, alors qu'il chantait *Bird on the Wire* dans le vélodrome de Valence, il s'évanouit sur scène. Ses musiciens se ruèrent vers lui, affolés. Ils transportèrent son corps inanimé hors de

scène avec précaution, alors que les *fans* des premiers rangs se ruaient sur leur téléphone intelligent pour essayer de filmer ce qui ressemblait au dernier voyage de Leonard Cohen, qui aurait choisi le pays de Lorca, son poète préféré, pour disparaître. Dans les rangées plus éloignées, la confusion régnait. Après un moment, Javier Mas revint sur scène et annonça que Leonard allait bien, qu'il avait repris connaissance et était en route vers l'hôpital. Le concert était suspendu, mais les spectateurs seraient remboursés. Les médecins diagnostiquèrent une intoxication alimentaire. Plusieurs parmi les musiciens en furent aussi atteints, mais aucun n'avait soixante-quinze ans et aucun n'était le leader du groupe. Deux jours plus tard, Leonard était de retour dans le bus. L'air frêle mais résolu, il fêta son anniversaire en chantant pendant trois heures dans un stade bondé de Barcelone.

À Montréal, on célébra son anniversaire en faisant paraître un livre. *Leonard Cohen, You're Our Man: 75 Poets Reflect on the Poetry of Leonard Cohen*, dont Margaret Atwood était la plus célèbre participante, avait été produit grâce à une collecte de fonds organisée par Jack Locke, créateur de la Fondation Poésie Publique, pour mettre en place un projet de résidence de poètes à Westmount High, l'ancien collège de Leonard Cohen. À New York, à l'initiative de Dick Straub, les *fans* du monde entier s'étaient cotisés pour faire poser une plaque commémorative à l'entrée de l'hôtel Chelsea. On organisa une petite cérémonie d'inauguration à laquelle assistèrent son ancien producteur John Lissauer, son ami, l'écrivain Larry «Ratso» Sloman, et sa fidèle sœur, Esther. Grâce à cette plaque, Leonard était en bonne compagnie – Dylan Thomas, Arthur Miller, Brendan Behan, Thomas Wolfe –, mais personne, parmi ces grands auteurs, ne pouvait se vanter que sa plaque faisait allusion à une fellation devenue célèbre dans le monde entier.

Trois jours après son anniversaire, Leonard donnait son premier concert en Israël après vingt ans d'absence. Les 50 000 places du stade Ramat Gan, près de Tel Aviv, étaient toutes vendues. Les bénéfices du «Concert pour la réconciliation, la tolérance et la paix» devaient aller à des organisations israéliennes et palestiniennes œuvrant pour la

paix. «Leonard a estimé que s'il passait en Israël, l'argent devait rester dans le pays», dit Robert Kory. Quand le concert fut annoncé, la polémique éclata. Des lettres de protestation réclamant un boycott culturel apparurent dans la presse et sur Internet. À Montréal, une petite manifestation eut lieu devant le traiteur juif favori de Leonard. Ce dernier réagit en ajoutant un concert le lendemain à Ramallah, sur la rive ouest de la Palestine. Mais les organisations qui devaient distribuer les fonds, le Club des prisonniers palestiniens et Amnistie internationale, se retirèrent, estimant que l'événement était devenu trop politisé. Leonard fut obligé de créer sa propre organisation caritative pour allouer la recette de 2 millions de dollars du concert de Tel Aviv.

Il faisait chaud durant cette soirée d'été; les bâtons lumineux que la foule brandissait en l'air scintillaient dans la nuit comme de minces chandelles vertes. Durant les trois heures et demie que dura le spectacle, la traduction des chansons défilèrent sur des écrans. Lorsque Leonard chanta *Who by Fire*, les paroles s'affichèrent en hébreu comme sur un livre de prières. Il dédia *Hallelujah* à toutes les familles qui avaient perdu des enfants dans le conflit et qui avaient su résister à «la tentation du désespoir, de la revanche et de la haine». Un frisson d'émotion passa lorsqu'il annonça: «Nous ne savons pas quand nous reviendrons par ici.» Dans la bouche d'un homme de son âge, ces mots sonnaient comme un adieu. Après la dernière chanson, il leva les bras au ciel et prononça en hébreu la bénédiction sacerdotale, le *Birkat Kohanim*.

De retour aux États-Unis, alors qu'il se reposait quelques jours avant d'entreprendre la seconde partie de la tournée américaine, Leonard apprit le décès de Ramesh Balsekar. Son professeur était mort le 27 septembre 2009 à quatre-vingt-douze ans, dans l'appartement où Leonard s'était rendu si souvent pour les *satsangs*. Son emploi du temps ne lui avait pas permis de passer beaucoup de temps avec lui, mais ils étaient restés en contact par courriel. «Juste avant son décès, se souvient Ratnesh Mathur, Ramesh avait mentionné au détour de la conversation qu'il correspondait avec Leonard et qu'il était content qu'il ait recommencé à chanter.» La tournée reprit à la mi-octobre

pour quinze spectacles supplémentaires, dont un à New York, où il retourna chanter au Madison Square Garden.

Le passé et le présent semblaient interférer constamment. Pendant que Leonard écrivait de nouvelles chansons et les testait sur scène (la première étant *Lullaby*), sa maison de disques réédita deux compilations – *Greatest Hits* (1975) et *The Essential Leonard Cohen* (2002) – ainsi que les trois premiers albums studio. Deux pistes supplémentaires, enregistrées en 1967, avaient été ajoutées à *Songs of Leonard Cohen: Store Room* et *Blessed Is the Memory* [bg](#). *Songs from a Room* était augmenté de deux versions inédites, l'une de *Bird on the Wire* intitulée *Like a Bird*, et l'autre de *You Know Who I Am* qui s'intitule *Nothing to One*. Leonard les avait enregistrées avec David Crosby avant de finaliser l'album avec Bob Johnston. *Songs of Love and Hate* contenait une seule piste supplémentaire, l'une des premières prises de *Dress Rehearsal Rag*. Leonard détestait ces ajouts qu'il n'avait pas validés et qui, selon lui, compromettaient l'intégrité des albums originaux. Il demanda à sa maison de disques de mettre fin à cette pratique.

Deux nouveautés composées d'un ensemble CD et DVD sortirent à deux semaines d'intervalles: *Live in London*, enregistré lors du concert triomphant à l'O2 Arena, et *Live at the Isle of Wight*, qui permit de découvrir ce film pour la première fois. Il est tout à fait fascinant de comparer les deux événements, qui marquent le début et la fin des tournées de Leonard en Grande-Bretagne. Filmée en extérieur à l'aube d'une journée pluvieuse devant une foule de 600 000 spectateurs, la prestation de 1970 montre un Leonard barbu, défoncé, vêtu d'une saharienne et jouant de la guitare, accompagné par les rares musiciens de son groupe, The Army. Sa performance, décalée et fascinante, improvisée, suscite une intimité invraisemblable dans ce décor ouvert à tous les vents. Quarante ans plus tard, à l'intérieur d'un gigantesque aréna, Leonard, cheveux argentés, sobre, vêtu d'un costume élégant, joue du synthétiseur entouré d'un groupe de neuf musiciens. Le spectacle, soigneusement millimétré, aussi bien préparé qu'une intervention militaire, est tout aussi remarquable, et on voit Leonard recréer la même magie, faire renaître l'intimité d'une chambre à

coucher dans la froideur d'un lieu gigantesque et impersonnel.

Leonard gagna tant d'assurance qu'il en vint à introduire deux chansons en avant-première pendant sa tournée 2009, *Feels So Good* et *The Darkness*. Le programme continuait à s'allonger, il comptait plus de trente chansons désormais. Leonard ajouta même une strophe à *So Long, Marianne*. Son art de la mise en scène s'était aussi enrichi: il entraînait et sortait de scène en sautant, tombait à genoux, s'amusait à danser sur *The Future* que les Webb Sisters avaient pris l'habitude d'accompagner par des roues acrobatiques. En novembre 2009, pour le dernier concert de l'année à San Jose, en Californie – bien des spectateurs pensaient que c'était son dernier concert tout court –, il chanta *I'm Your Man* en ajoutant à la liste de ses propositions «je porterai un masque de vieillard pour toi» face aux femmes assises sur les chaises pliantes métalliques de l'arène sans âme de Silicon Valley. Au moment des rappels, certaines lancèrent des vêtements légers sur la scène, parodiant les admiratrices du chanteur Tom Jones.

Un an et demi s'était écoulé depuis le modeste concert à Fredericton; Leonard avait fêté ses soixante-quatorzième et soixante-quinzième anniversaires sur la route. La tournée 2008 avait été saluée dans les revues économiques comme l'un des plus gros succès de l'année. Celle de 2009 se vit décerner le titre de meilleure tournée de l'année par la presse musicale. Les profits se chiffraient à plus de 50 millions de dollars. Bien entendu, des tournées d'une telle ampleur engendrent d'énormes dépenses et tout cet argent n'irait pas dans les poches de Leonard, mais, comme l'affirma le producteur Rob Hallett: «On peut dire avec certitude que sa situation s'est grandement améliorée.» Leonard avait récupéré tout l'argent qu'il avait perdu, si ce n'est plus. Il aurait pu tout arrêter, raccrocher sa guitare et ne plus jamais remettre les pieds sur scène. Mais il y avait longtemps que ce n'était plus une question d'argent. Il désirait continuer, il en avait même besoin, et aussi étrange que cela paraisse à une époque où il était difficile de retenir longtemps l'attention du public, les gens continuaient à le réclamer. Une nouvelle tournée fut programmée pour mai 2010, en Europe d'abord, puis en Australie et à Hawaï, avant de se terminer en beauté en Amérique du Nord.

En attendant, Leonard fut livré à lui-même pendant trois mois et demi. Il était redevenu célibataire. Anjani et lui restèrent discrets sur les raisons de leur rupture; on peut supposer qu'elle était due à l'éloignement provoqué par deux ans de tournées, ou peut-être la différence d'âge s'était-elle fait davantage ressentir avec le temps. «Les relations entre un homme et une femme ne sont pas immuables, elles évoluent», dit Anjani, qui est restée une amie intime de Leonard et continue à collaborer avec lui. «Je ne tenterai pas de vous expliquer, je préfère vous renvoyer à un poème qu'il m'a écrit et qui dit tout ce qu'il y a à dire sur notre relation. Je lui ai dit que j'avais pleuré en le lisant et il m'a répondu: "Moi aussi."»

Il y a toujours dans ma tête
Une chanson pour Anjani
Ça parlerait de notre vie
Ça serait léger ou bien profond
Mais rien entre les deux
J'écritrais les paroles
Elle écrirait la mélodie
Je ne pourrais pas la chanter
Elle serait trop haute pour moi
Elle la chanterait superbement
Et je corrigerais son chant
Elle corrigerait mes vers
Pour dépasser la superbe
Et nous l'écouterions
Pas souvent
Pas toujours ensemble
Mais de loin en loin
Pour le restant de nos jours

*I'm always thinking of a song
For Anjani to sing
It will be about our lives together
It will be very light or very deep
But nothing in between
I will write the words
And she will write the melody
I won't be able to sing it*

*Because it will climb too high
She will sing it beautifully
And I'll correct her singing
And she'll correct my writing
Until it is better than beautiful
Then we'll listen to it
Not often
Not always together
But now and then
For the rest of our lives*¹³

* * *

Il était heureux d'être de retour à Montréal, de se frayer un chemin dans la neige avec Mort jusque chez le traiteur qui servait des bagels et de la langue de bœuf – le mets préféré de Mort, avant de devenir celui de Roshi –, et d'écouter son plus vieil ami déplorer la prolifération des cafés et des boutiques modernes dans leur quartier. «Lui et moi avons fréquenté ce secteur depuis plus longtemps que la plupart des gens, dit Rosengarten. Nous sommes des vieux de la vieille.» Comme cela lui arrivait périodiquement, Leonard envisagea à nouveau de rester à Montréal. Les gens le reconnaissaient désormais, ils l'abordaient dans la rue ou dans les restaurants, c'était nouveau. En bons Canadiens cependant, ils restaient discrets, et Leonard avait trouvé quelques astuces pour les éviter, comme aller dîner dans l'après-midi quand il n'y a personne dans les restaurants. Il avait été abordé par une jeune femme dans un parc, une jeune chanteuse, très belle, qui s'appelait NeeMA. Il en fit sa protégée. Il coproduisit son album, *Watching You Think*, et dessina son portrait pour la pochette.

Pourtant, Leonard rentra de nouveau à Los Angeles. Ses enfants et petits-enfants vivaient là-bas, ainsi que Roshi. À cent trois ans, il continuait à présider le centre Zen où Leonard allait encore méditer lorsqu'il était en ville. Au début de l'année, quand la tournée les avait conduits à Los Angeles, Leonard avait emmené plusieurs membres du groupe assister à l'un de ses enseignements matinaux. À la fin de la séance, il était 8 h du matin, Roshi avait demandé à Leonard d'ouvrir une bouteille de *ng ka py* et ils étaient restés là à partager sa boisson

favorite. Leonard avait fait une exception et bu avec eux. En tournée, il préparait volontiers des cocktails pour le groupe, mais il se contentait d'une boisson protéinée au chocolat. Il méditait dans sa loge pendant l'heure et demie de calme qu'il aimait se réserver entre les réglages et le début des concerts. Il méditait également dans les avions, dos droit, yeux baissés, les mains en coupe sur son giron. Lorsqu'il s'endormait dans cette posture, ce qui se produisait assez souvent, il appréciait que personne ne vienne le réveiller d'un coup de baguette sur l'épaule.

Leonard avait quitté le monastère depuis dix ans. Il considérait que la vie d'homme de spectacle qu'il menait à présent était aussi dure que son ancienne vie de moine, si ce n'est plus. Curieusement, ces deux existences présentaient beaucoup de points communs. L'une de ces similitudes inattendues était l'étrange absence de perception du temps qui passe. Ses activités intenses s'estompaient dans un brouillard intemporel où il était difficile de distinguer les journées et même les mois. En 2010, la version de *Hallelujah* que chantèrent Justin Timberlake et Matt Morris pour le téléthon «Hope for Haïti» s'éleva à la première place des téléchargements sur iTunes. La décennie commença par une récompense, la première d'une nouvelle série. En janvier, on décerna à Leonard un Grammy Award pour l'ensemble de sa carrière. «Je n'aurais jamais cru recevoir un Grammy Award», déclara-t-il lors de son discours de remerciements. «En réalité, j'ai toujours été touché par la discrétion de votre intérêt envers mon travail.» (Le seul enregistrement que l'Académie avait apparemment jugé digne d'intérêt avait été la récitation qu'il avait faite des paroles de Joni Mitchell sur l'album hommage d'Herbie Hancock, qui avait reçu un Grammy.) Aux États-Unis, on tentait néanmoins de rattraper le temps perdu. Lors d'une soirée organisée par le Consulat canadien pour fêter les nominations de ses compatriotes aux Grammy, Leonard rendit hommage à son pays natal. «Mon arrière-grand-père, Lazarus Cohen, s'est installé au Canada en 1869 à Maberly, petite commune du comté de Glengarry. Je veux remercier le Canada pour l'hospitalité qu'il a prodigué à mes ancêtres il y a cent quarante ans et qui leur a permis de vivre, travailler et prospérer dans un pays différent de tous

les autres.»

Deux mois après la fin de la première partie de sa tournée, Leonard était impatient que le printemps arrive pour reprendre la route. Mais en faisant des exercices de Pilates, il se blessa; un tassement des vertèbres qui, selon les médecins, nécessiterait de quatre à six mois de rééducation. Leonard ne se plaignait pas, mais d'après ses amis, il souffrait énormément et pouvait à peine bouger. La tournée fut retardée. Se voyant immobilisé, il en profita pour commencer un nouvel album.

En juin, il se rendit à New York pour la cérémonie d'intronisation au Panthéon des auteurs-compositeurs. Il portait le même smoking que deux ans plus tôt pour le Rock and Roll Hall of Fame, mais il semblait avoir rajeuni de plusieurs années. Lors de ses remerciements, il cita à nouveau une de ses chansons – *Hallelujah* – et k. d. lang la lui chanta, comme elle l'avait fait au Canada. Judy Collins interpréta *Suzanne*. «Un moment sublime», dit Leonard, qui ne resta que le temps de se faire photographier au bras de Taylor Swift et d'informer *Rolling Stone* que son nouvel album «serait prêt au printemps prochain, si Dieu le veut¹⁴».

La tournée 2010 démarra par un concert en Croatie le 25 juillet, suivi de trente-quatre représentations en Europe, en Europe de l'Est et une en Russie. L'interruption de huit mois ne semblait pas l'avoir affecté. Les spectacles étaient longs, le groupe bien rodé, et malgré sa blessure, Leonard continuait à sautiller sur la scène et à s'agenouiller, il tenait son chapeau sur le cœur pendant que les musiciens jouaient leurs solos, chantaient et faisaient des acrobaties. Sa voix était moins forte et plus rugueuse maintenant, un peu fêlée, mais peu importe, n'est-ce pas «ainsi que la lumière pénètre»?

Quelques critiques, en particulier ceux qui avaient vu plusieurs représentations, mentionnèrent que le concert était devenu un spectacle *jazzy* un peu trop bien rodé à force d'utiliser la même facture, la même chorégraphie, soir après soir. Au départ, cette discipline, cette précision presque militaire qui ne laissait place à aucun imprévu avait été le seul moyen de calmer les angoisses d'un artiste qui ne s'était pas produit sur scène depuis longtemps. «On ne

sait jamais ce qui peut se passer sur scène, si on va être à la hauteur, ni comment le public va réagir», confia Leonard à Jian Ghomeshi qui l'interviewait pour la CBC. «Même quand vous avez préparé le spectacle dans les moindres détails, il reste tant d'inconnues et tant de mystères¹⁵.» Mais à mesure que son anxiété s'atténuait, on pouvait constater de légères modifications dans l'agencement du spectacle. Leonard changeait la liste des chansons pendant les concerts. Durant la tournée 2010, Leonard murmurait le titre d'une chanson à l'oreille de Beck qui à son tour le communiquait par gestes au reste du groupe. Il ajouta ainsi *Avalanche*, si sombre que Leonard avait préféré l'éviter jusque-là, et *Born in Chains*, une nouvelle chanson qu'il récitait d'abord puis chantait d'une voix rocailleuse à la Tom Waits:

J'ai été guidé hors d'Égypte
Attaché à un fardeau
Mais le fardeau s'est allégé
Seigneur je ne peux plus garder le secret
Que ton nom soit béni
Que ton nom soit loué.

*I was taken out of Egypt
I was bound to a burden
but the burden it was raised
Oh Lord I can no longer keep this secret
Blessed is the Name
the Name be praised.*

Un second CD/DVD *live* sortit en septembre 2010. Le précédent s'était classé dans les dix premières places des palmarès de douze pays. *Songs from the Road* était également produit par Ed Sanders, qui avait enregistré la totalité de la tournée depuis le premier concert en 2008. La pochette s'ouvre sur des photos de Leonard tenant tour à tour dans ses mains un verre à cognac et un micro. Sur l'un des volets, sa silhouette se découpe à contre-jour dans l'embrasement d'une porte. Chapeau mis à part, on peut imaginer que c'était ainsi qu'il était apparu à Marianne quand il lui avait demandé de le rejoindre sur la terrasse à Hydra. Leonard n'allait plus à Hydra. Il avait toujours sa petite maison sur la colline, mais la plupart du temps, c'était ses

enfants qui l'occupaient. Marianne, toujours fidèle, avait assisté au concert d'Oslo mais n'était pas allée le voir en coulisse. «Je savais qu'il travaillait, je n'ai pas voulu le déranger mais d'une manière ou d'une autre, je crois qu'il savait que j'étais là.» Au fil des étapes, d'autres muses allèrent l'écouter en concert – Joni, Dominique, Rebecca.

La sortie du nouveau CD coïncida avec celle du DVD de Tony Palmer *Bird on a Wire*, ressurgi du passé. C'était le documentaire filmé pendant la tournée européenne de 1972, que Leonard avait jugé trop conflictuel et qu'il avait fait refaire. Steven Machat s'était débrouillé pour mettre la main sur les 200 bobines de film que Palmer pensait avoir perdues depuis longtemps. En se fiant à la musique, Palmer refit le montage original. Même si le film n'est pas du goût de Leonard, c'est un témoignage remarquable et très intense sur les concerts, parfois improvisés, parfois chaotiques, d'une tournée qui avait connu son lot de défaillances techniques. On voit le public se révolter, des journalistes à la recherche d'interviews, des femmes qui veulent coucher avec Leonard. Essayant de composer avec la célébrité, il s'efforce désespérément de préserver sa pureté de poète et de rester fidèle à lui-même et à ses chansons. «Même si je ne m'en étais pas rendu compte à l'époque, dit Henry Zemel, l'ami à qui Leonard avait demandé de refaire le film, il est évident que sa vie n'est en grande partie qu'un immense effort pour reconquérir la pureté.»

La tournée 2010 touchait à sa fin. Durant les dernières semaines, Leonard donna des concerts dans des pays aussi éloignés les uns des autres que la Slovaquie, la Nouvelle-Zélande et le Canada, avant de rentrer chez lui. Aussi improbable que cela paraisse, les deux derniers concerts, les 10 et 11 décembre, étaient programmés au Casino de Las Vegas. Devant le Caesars Palace, sur un panneau d'affichage pompeux surmonté de faux pilastres antiques, on pouvait voir un portrait de Leonard, cheveux blancs, cramponné à son feutre sous d'énormes lettres dorées annonçant «Jerry Seinfeld».

Lorsque Leonard arriva, il y avait un rodéo en ville, et un peu plus loin sur le Strip se tenaient les American Country Music Awards. Sin City [bh](#) était envahie de Stetsons et d'hommes aussi imposants que des bovins. Il y avait une photo d'un chanteur country sur les badges

d'accès aux coulisses – celle de Hank William, morceau d'un collage fait par Leonard, qui réunissait tous ses héros: Ray Charles, Édith Piaf, les poètes Lorca, Yeats et Irving Layton, ses parents, sainte Kateri Tekakwitha, Ramesh et Roshi. Sur la scène du Colosseum, Leonard regarda autour de lui. «C'est un endroit si étrange, si résolument dépourvu de magie, déclara-t-il au public avec son sourire en coin, on ne peut que l'aimer.» Il semblait vieilli et fragile, plus frêle encore qu'au début de la tournée, mais on avait l'impression que rien ne pouvait l'arrêter. «Nous refermons un chapitre», dit-il. Quand ce chapitre avait commencé, il avait «soixante-treize ans, [il n'était] encore qu'un gamin au rêve fou». Tandis qu'il réutilisait cette vieille blague, sa voix était empreinte d'émotion. Il assura au public que ses musiciens et lui allaient «tout donner». Au milieu du spectacle, une femme se précipita sur la scène alors que Leonard était à genoux et se pendit à lui comme à un crucifix. Pendant l'entracte, une bande de *fans* monta sur scène pour chanter *Passing Thru* – Leonard apparaissait chantant cette chanson dans le film *Bird on a Wire*. Quand Leonard revint, il reprit la chanson avec eux.

Le groupe entama *Tower of Song*. Leonard se mit sur le côté, pour écouter les choristes chanter les *dee-do dum-dums*. Refusant de se joindre à elles, il les laissa chanter et rechanter encore ce refrain. Il arborait son grand sourire d'enfant, de voyeur, ou de celui qui vient d'entrevoir la Lumière. «En vous écoutant, dit-il, tous les mystères inconcevables se dénouent. Je comprends pourquoi maintenant, c'est à cause de votre générosité. Il m'a fallu trois ans pour trouver la solution de cette énigme, si simple que j'aurais dû la résoudre immédiatement. Elle est là, la solution: *dee-do dum-dum, dee-do dum-dum*.» Il avait passé sa vie à tenter de cerner des problèmes plus vieux que le monde, à y réfléchir encore et encore, à creuser le plus loin possible pour trouver des réponses ou, du moins, extraire une certaine beauté, ou à défaut, une plaisanterie. Cela avait représenté un dur labeur, mais le travail ne lui avait jamais fait peur.

Cela faisait trois ans qu'il était sur la route et donnait des spectacles qui se prolongeaient trois heures durant, sans compter les deux heures de réglages, sans presque jamais s'accorder une journée de repos.

C'était un régime austère, mais comme Leonard l'avait dit jadis en parlant du monastère: «Quand on a pris le coup, on passe la neuvième vitesse et on traverse tout ça comme en planant.» Leonard planait. Les paramètres de cette vie, comme celle qu'il avait vécue dans la montagne, lui avaient paradoxalement donné une certaine liberté. Tomber à genoux et saluer – les musiciens qui lui faisaient l'honneur d'accompagner ses textes ou le public qui lui faisait l'honneur de les écouter – satisfaisait un rite ancré profondément en lui. De nombreux critiques assimilaient le calme, la jubilation, la grâce et la beauté qui se dégageaient de ses concerts à une expérience religieuse. Certains allaient jusqu'à les comparer à une audience papale, mais la plupart faisaient allusion à une assemblée de fidèles sans dénomination précise, mais néanmoins empreinte de pureté et de spiritualité. Leonard plaisantait volontiers sur scène, de plus en plus, mais il continuait à considérer son travail avec beaucoup de sérieux. À neuf ans, au cours d'une cérémonie secrète, il avait enterré ses premières phrases, écrites à la mort de son père et perdues à jamais, avec le même sérieux. Et plus tard, lorsqu'il était parti aux États-Unis pour faire ses premiers pas dans la musique pop, il avait aboli les frontières entre poésie et chanson, entre chansons et vérité, entre vérité et subjectivité, entre amour et souffrance.

Il avait tout mis au service de son travail, les hauts et les bas, les chutes vertigineuses, les femmes et les déesses qu'il avait adorées et fustigées, analysées et idolâtrées, aimées et abandonnées sans jamais les perdre tout à fait. Et à soixante-quinze ans, toujours impeccable, toujours en forme, le travailleur, l'homme à femmes, l'ancien moine épris de sagesse, l'homme de spectacle, le combattant, continuait à faire don de lui-même et de ses chansons:

Me voici, je suis ton homme

Here I stand, I'm your man

bf NDT. Allusion à *sit-in*, manifestation non violente.

bg L'album hommage *Songs of Leonard Cohen*, produit par Beck et ses amis dont Devendra Banhart, sortit également en septembre 2009.

bh NDT. Surnom donné à Las Vegas: la ville du péché.

Un manuel pour vivre avec la défaite

Voilà. Le décor fut démonté une dernière fois, le matériel fut chargé dans les camions, le lapin réintégra le chapeau du magicien et, comme Leonard, chacun rentra chez soi. Il y eut des pleurs, des adieux déchirants. Quelle aventure extraordinaire! Au chapitre des malversations financières qui avaient contraint Leonard à reprendre la route, on pourrait ajouter une note précisant que le karma pesait plus lourd que la justice terrestre.

En 2008, alors que la tournée allait commencer, l'Autorité de contrôle des marchés des États-Unis intenta une nouvelle action en justice contre Neal Greenberg, le financier que Kelley Lynch avait mandaté pour gérer les placements de Leonard, pour fraude et manquement aux obligations fiduciaires d'une centaine de clients. «Les clients de Greenberg, dit Robert Kory, ont semble-t-il perdu beaucoup d'argent, plusieurs dizaines de millions de dollars. L'ironie du sort, c'est que si Kelley n'avait pas escroqué Leonard, l'obligeant ainsi à remettre en question son mode de vie et à repartir en tournée, les investissements de Greenberg l'auraient probablement ruiné peu de temps après, à une période où [en raison de l'effondrement du marché] il m'aurait été impossible de persuader les promoteurs de financer sa tournée.»

Son retour sur scène ne contribua pas seulement à restaurer le capital de Leonard, il l'améliora considérablement et, conséquence bien plus importante, il réaffirma son statut d'artiste. Même dans les pays où son œuvre avait été jusque-là mésestimée, il s'était produit devant des foules immenses et avait connu un énorme succès. Dans la Bible, Kelley aurait pu jouer le rôle de Judas dont la trahison enclenche une série d'événements aboutissant à une inimaginable

résurrection. Après la perte de sa maison de Mandeville Canyon, Lynch continua à s'agiter, à répandre ses attaques et à inonder de ses menaces les blogues, les boîtes de courriel et les répondeurs téléphoniques [bi](#). À la suite de l'action de l'Autorité de contrôle des marchés, Greenberg fut frappé d'une interdiction d'exercer et il s'installa à Montréal où, aux dernières nouvelles, il serait enseignant dans un centre bouddhiste.

De retour à Los Angeles, Leonard remisa son costume de scène pour enfiler un costume rayé à larges revers d'un style un peu démodé, comme ceux qu'on trouve dans les friperies. Avec sa barbe de trois jours et son *fedora*, qu'il portait en biais même à la maison, il ressemblait davantage à un détective privé à la retraite toujours prêt à reprendre du service qu'à un artiste adulé. Leonard s'habillait toujours ainsi, qu'il travaille ou non. Il reprit le travail sur l'album, interrompu par la tournée, là où il l'avait laissé en 2007. Il était impatient de le terminer. Cette fois, il ne pouvait pas invoquer l'urgence de sa situation financière, il parlait plutôt de dernier droit, au sens où ses jours étaient comptés¹. À soixante-seize ans, c'était un argument acceptable, même s'il avait dit la même chose à cinquante-six². Sa santé était en réalité excellente, bien meilleure à tous égards que vingt ans auparavant. Au cours des trois années précédentes, il avait assuré des spectacles qui duraient trois heures sans la moindre difficulté, mises à part une intoxication alimentaire en Espagne et une blessure au dos. On est en droit de se demander si son souci d'achever ce nouvel album n'était pas d'abord un prétexte pour repartir en tournée.

Entouré d'une petite communauté formée par ses fervents compagnons, Leonard avait fini par apprécier la vie nomade et l'organisation quasi militaire des tournées. Être en service et rendre service convenaient parfaitement à ce poète qui semblait né pour être soldat ou moine. Par ailleurs, il est possible que le plaisir exacerbé d'un mode de vie si intense l'ait laissé en état de manque. Après tout, Leonard avait longtemps été dépendant aux amphétamines, et s'il s'était libéré de ses deux dernières addictions, les cigarettes et l'alcool, il n'avait peut-être pas décidé de renoncer à tout. Pour un homme de son âge et de son tempérament, le bénéfice principal des trois

dernières années était le sentiment d'avoir enfin trouvé sa place, d'avoir accompli avec succès ce pour quoi il avait travaillé si dur. Avant la tournée, reconnaissait-il, il avait eu des moments où il comprenait ce que Ronald Reagan pouvait ressentir «dans ses vieux jours: il se rappelait qu'il avait eu un bon rôle, qu'il avait été président dans un film. J'avais cette même impression d'"avoir été" chanteur³. Être en tournée a restauré mon statut de travailleur en ce monde. C'est très satisfaisant⁴.» Par son travail acharné, Leonard avait récupéré son fonds de pension. Maintenant que c'était fait, il ne voulait pas prendre sa retraite.

* * *

Dans la partie du duplex qu'il occupait, Leonard avait coincé deux grands synthétiseurs entre la grande table où il prenait ses repas, une petite table en marbre et un bambou en pot, transformant ainsi en studio d'enregistrement le salon qui servait aussi de salle à manger. Leonard se leva et mit l'un des synthétiseurs en marche.

«Il y a une chanson sur laquelle je travaille depuis de très nombreuses années, des décennies même. J'ai la mélodie, un air de guitare que je trouve vraiment pas mal, mais depuis tout ce temps, je n'arrive pas à trouver les mots justes. Ça me tracasse au point que j'ai décidé de tenir la chronique de mes échecs dans l'espoir de venir à bout de cette obsession. J'aimerais bien l'inclure dans le prochain album, mais je l'espérais déjà lors des deux ou trois, peut-être même quatre enregistrements précédents. C'est une chanson que je voudrais vraiment terminer. Mais voilà, elle me donne du fil à retordre.

— Et après l'avoir tordue dans tous les sens, il n'y a toujours rien à en tirer?

— Mon père gardait une bouteille de champagne dans une armoire, à la cave. J'étais très jeune lorsqu'il est mort mais, quand j'ai été un peu plus âgé et que ma mère m'a donné la clef, nous avons ouvert cette bouteille conservée depuis leur mariage. Il était imbuvable. Il faut replacer les choses dans leur contexte. Je veux dire, ce n'est pas la fin du monde, ce n'est pas d'une importance vitale, mais ça m'ennuie.

— Un puzzle inachevé?

— Oui, exactement. Vous savez bien, je voudrais aller jusqu'au bout

de mon travail. J'ai en permanence cette question en tête: Quel est le rythme de cette chanson? J'ai les paroles et la mélodie, mais je n'ai ni le rythme ni l'arrangement. Pendant que nous parlons, j'y pense. C'est ce qui me préoccupe.»

Il appuya sur une touche, lançant la boîte à rythmes, puis il joua une mélodie.

«Voilà où j'en suis.»

La musique se répandit, sereine, hypnotique, jusqu'à ce que Leonard frappe une note déconcertante. Il s'arrêta net. Son expression perplexe semblait dire: «Et après ça, je vais où?»

«Voilà à quoi ressemble mon travail en ce moment, à quoi je pense. La philosophie m'importe peu, il s'agit plutôt d'une forme de prière, d'une forme de travail et, surtout, de trouver un dénouement au problème dans lequel je me suis fourré.»

En réalité, la difficulté provenait essentiellement de la sévérité impitoyable avec laquelle Leonard jugeait son travail. Il avait déjà de quoi faire un album. Avant la tournée il avait accumulé un petit stock de chansons dont *The Captain*, *Puppets* et *Different Sides*. Il y avait aussi une première version de *Lullaby*, créée pendant la tournée, et *Treaty*, qu'il bricolait depuis au moins quinze ans. La plus ancienne, *Born in Chains*, avait été commencée en 1988, l'année de la sortie de *I'm Your Man*. Lorsque Leonard l'avait présentée au public, il avait expliqué qu'elle participait «d'une certaine inclinaison à la prière⁵». Leonard s'essayait aussi au blues. «J'ai toujours aimé ce genre, j'ai toujours aimé sa construction musicale», mais il ne s'était jamais senti autorisé à chanter du blues. «Le droit m'a été accordé par je ne sais quelle autorité, et depuis, plusieurs chansons me sont venues⁶», précise-t-il. Au cours des tournées, de temps à autre, il avait ajouté à son répertoire *Feels So Good* et *Darkness*. Depuis son retour de Las Vegas, Leonard travaillait avec Anjani sur de nouvelles versions de trois chansons qu'ils avaient écrites pour *Blue Alert – Crazy to Love You*, *Thanks for the Dance* et *Whither Thou Goest –*, ainsi que sur *The Street* qu'ils avaient composée ensemble en 2001. Anjani venait souvent, elle vivait encore aux alentours et ils étaient restés proches. Le second synthétiseur était pour elle.

La vie de Leonard était très animée mais les tournées lui manquaient. En tournée, «les journées sont strictement organisées, il n'y a pas de place pour l'improvisation. C'est le contraire de ce qui se passe maintenant. En plein milieu du travail de composition, il y a toujours quelque chose pour venir vous distraire⁷.» Certaines distractions étaient moins exaspérantes que d'autres. En février 2011, moins de deux mois après la fin de la tournée, la famille s'était agrandie avec la naissance de Viva Katherine Wainwright Cohen. Leonard était grand-père pour la seconde fois, d'une petite fille réunissant deux dynasties musicales canadiennes. Son père, le chanteur Rufus Wainwright, était un ami proche de Lorca, dont il avait partagé l'appartement au rez-de-chaussée du duplex de Leonard. Lorsque, sur le Net, des *fans* de Rufus qualifièrent Lorca de «mère porteuse», toute la famille, y compris Leonard, s'attela à rétablir la vérité. L'enfant serait élevé par sa mère Lorca, son père Rufus, et son «papa no 2», comme Wainwright désignait son fiancé Jörn Weisbrodt. Leonard était fou du bébé. Lorsque Lorca montait avec Viva ou qu'Adam venait lui rendre visite avec Cassius, Leonard se faisait un plaisir de passer toute la journée à jouer avec eux. Il sourit: «Je me suis acquitté de ma tâche, j'ai fait ma part pour la reproduction de l'espèce. C'est le seul héritage qui compte. Mon œuvre est dérisoire par rapport à l'ordre des choses et à notre présence sur terre, si éphémère. Mais il faut tout de même traiter son travail avec respect⁸.»

Le 1^{er} avril, Leonard était en train de se préparer à rendre visite à Roshi et à célébrer son 104^e anniversaire lorsqu'il apprit qu'il avait reçu le prestigieux Prix Glenn Gould. Ce prix, décerné à un artiste vivant pour sa contribution aux arts, est accompagné d'une récompense de 50 000\$. Pierre Boulez et Oscar Peterson l'avaient reçu avant lui. Lors de la conférence de presse à Toronto, le président Paul Hoffert indiqua que Leonard Cohen avait été désigné à l'unanimité par les sept membres du jury, parmi lesquels Atom Egoyan, le réalisateur qui avait utilisé *Everybody Knows* sur la bande originale du film *Exotica* en 1994, et l'acteur et écrivain Stephen Fry qui s'étonna, impassible: «Je pensais que nous étions tous d'accord pour Justin Bieber.» Hoffert fit l'éloge de la poésie et des chansons de Leonard, affirmant qu'elles

transcendaient les frontières et les cultures pour «atteindre l'humanité tout entière. Sa voix est unique mais elle représente la voix du commun des mortels, elle dit notre histoire, exprime nos émotions et pénètre profondément dans nos esprits et dans nos cœurs⁹».

Leonard avait rencontré Glenn Gould dans les années 1960 lorsque la revue *Esquire* l'avait envoyé interviewer le célèbre pianiste canadien. L'article ne fut jamais publié. Leonard avait été tellement captivé qu'il n'avait pas pris de notes, certain que «ses paroles se graveraient dans [sa] mémoire de manière indélébile». En rentrant chez lui, il fut «incapable de se rappeler un seul mot de ce qui avait été dit¹⁰». C'est ainsi que la carrière de journaliste de Leonard tourna court. Il se garda de mentionner cette mésaventure dans sa lettre au comité d'attribution. Il les remercia pour ce «grand honneur, d'autant plus doux que l'amour que je porte à l'œuvre de Glenn Gould est immense». Leonard continua de travailler sur son album qui s'intitulait désormais *Old Ideas*. C'était le titre qu'il avait d'abord choisi pour son dernier album studio, avant qu'on le persuade de l'intituler *Dear Heather*.

Adam Cohen préparait également un album, son quatrième, dont le titre, *Like a Man*, avait été suggéré par Leonard. En une forme d'hommage à son père, il saluait «l'alliance de l'élégance et de l'humour, de l'éloquence et de l'aisance naturelle d'un parfait gentleman¹¹». Certaines chansons avaient été écrites plus de dix ans auparavant mais il les avait mises de côté, estimant qu'elles étaient trop marquées par l'influence de son père. Sa sœur, en revanche, ne semblait pas avoir besoin de prendre ses distances. Lorca avait volontiers rejoint Leonard à quelques reprises en tournée, tournant des vidéos et prenant des photos destinées aux pochettes de ses CD. En avril 2011, à New York et San Francisco, elle produisit une série de courts-métrages réalisés par des artistes et des cinéastes contemporains à partir des chansons de *New Skin for the Old Ceremony*, l'album publié l'année de sa naissance. Juste avant d'atteindre la quarantaine, Adam se sentit finalement prêt à assumer sa filiation avec son père. «J'ai fait des efforts pour m'en affranchir, dit-il, mais on dirait que je fais partie d'une longue lignée, celle des fils qui marchent

dans les pas de leur père¹².»

Enchanté par le disque d'Adam, Leonard fut également séduit par son producteur, le pianiste et auteur-compositeur Patrick Leonard qui a longtemps travaillé avec Madonna, contribuant notamment à *La Isla Bonita* et à *Like a Prayer*. Adam fit les présentations et, le temps de prendre un café, le travail commença. «Pat a vu les paroles de *Going Home*, explique Leonard, il a pensé que cela pourrait devenir une très bonne chanson. J'ai dit: "Je ne crois pas." Il a demandé s'il pouvait essayer. "Bien sûr." Et une heure plus tard ou le lendemain, je ne sais plus, il est revenu avec la musique. Ça n'avait pas traîné. Il travaillait d'un trait, j'ai fait vite moi aussi, et ainsi, nous avons écrit plusieurs chansons très rapidement¹³.»

* * *

Leonard annonça l'existence du nouvel album à la fin de l'été 2011. Au même moment, sa maison de disques américaine se préparait à sortir une nouvelle compilation réunie sur un seul CD, *The Very Best of Leonard Cohen*, dont les chansons avaient été choisies par Leonard. Le CD fut mis en attente, contrairement au luxueux coffret *Leonard Cohen: The Complete Columbia Albums Collection*, qui comprenait l'intégralité des disques studio et live, de *Songs of Leonard Cohen* en 1967 à *Songs from the Road* en 2010.

L'arrivée imminente d'un nouvel album compromettait quelque peu la promesse du titre du coffret. Il faut reconnaître qu'il n'y eut pas que la maison de disques pour assimiler la fin de cette tournée triomphale à la fin de sa carrière. Leonard lui-même semblait abonder dans ce sens lorsqu'au début de 2010, dans son discours pour le Grammy Award, il évoquait les dernières étapes avant «la ligne d'arrivée». Il semblait alors plus enclin à parler en termes voilés de sa mort, ce qu'il faisait assez souvent, que de ses derniers concerts. Pour fêter son soixante-dix-septième anniversaire en septembre 2011, il alla partager son gâteau avec Roshi. Il ne pouvait tout de même pas nier qu'il était «en bonne forme».

En octobre, Leonard reçut un deuxième grand honneur à Oviedo, en Espagne. Le Prix Prince des Asturies pour la littérature lui fut attribué

avec une somme de 50 000€ et une sculpture de Joan Miró. On ne peut manquer de remarquer qu'il s'agissait d'un prix littéraire. Parmi les précédents lauréats, Günter Grass et Arthur Miller, par exemple, n'étaient pas spécialement connus pour leurs chansons. La déclaration du jury rappelait à bien des égards celle du Prix Glenn Gould. Leonard avait été choisi pour «l'ensemble de son travail, dans lequel poésie et musique fusionnent pour former une œuvre au mérite immuable». C'était la justification de ce que Leonard avait affirmé tout au long de ces années au cours desquelles universitaires et critiques littéraires avaient fait la sourde oreille.

Leonard n'avait jamais eu de difficulté à formuler de beaux remerciements. Pour la cérémonie du Prince des Asturies, devant un auditoire éminent, devant la famille royale espagnole et la nièce de Federico García Lorca, il se distingua une nouvelle fois. Tout en étant très personnelle, son allocution avait la qualité d'un poème en prose. Il ne jeta pas un seul coup d'œil aux notes qu'il prétendit avoir passé la nuit à griffonner, mais se livra à une performance aussi accomplie et bien préparée que lors de sa dernière tournée où il s'était montré en tous lieux digne, humble, profond, reconnaissant, exquis. Il commença par exprimer sa gratitude, non sans se dévaloriser comme il en avait l'habitude, en expliquant combien il se sentait gêné d'être honoré pour sa poésie. «La poésie, déclara-t-il, vient d'un endroit que personne ne peut commander ou conquérir. J'ai l'impression d'être un charlatan.» Comme pour renforcer le mot *charlatan*, il poursuivit avec cette phrase si souvent utilisée au fil des ans: «Si je savais d'où viennent les bonnes chansons, j'irais là-bas plus souvent.» Son malaise l'avait entraîné, ajouta-t-il, à sortir la vieille guitare espagnole de son étui. Il l'avait portée à son visage pour inspirer «le parfum de cèdre, aussi frais que le jour où [il] l'avait reçue» une quarantaine d'années auparavant. «J'ai entendu une voix me dire: tu es un vieil homme maintenant, et tu n'as jamais dit merci, jamais exprimé ta gratitude envers le pays qui a fait naître ce parfum... [et envers] l'âme de cette terre qui t'a tant donné.»

Leonard parla du jeune Espagnol au destin tragique rencontré au cours de son adolescence au parc Murray Hill, derrière la maison de

l'avenue Belmont. Comme lui, des filles s'étaient rassemblées autour du guitariste pour l'écouter. Lorsqu'il s'était arrêté, Leonard lui avait demandé de lui apprendre à jouer. En l'espace de trois leçons, il lui avait appris les «six accords et le motif d'arpèges qui sont à la base de toutes mes chansons et de toute ma musique».

Il parla avec plus d'éloquence encore de l'influence d'un autre Espagnol. Lorsqu'il avait commencé à jouer de la guitare, dit-il, il écrivait aussi des poèmes, copiant le style des poètes anglais qu'il étudiait en cours. Mais il avait «désespérément besoin d'une voix. Ce n'est que lorsque j'ai lu la poésie de Lorca, même en traduction, que j'ai compris que cette voix existait». Leonard ne l'avait pas plagié – «Je n'aurais jamais osé» –, mais il avait écouté avec beaucoup d'attention ce que sa voix avait à dire, et elle lui avait permis de «trouver [sa] propre individualité, sa vérité intérieure qui n'est jamais figée et qui se bat pour exister». Elle lui avait appris à «ne jamais se lamenter à la légère. Et, s'il fallait en arriver à évoquer la grande défaite inéluctable qui nous attend tous, que cela soit fait dans les limites strictes de la dignité et de la beauté».

La cérémonie fut suivie d'un concert hommage. Au début, une brève vidéo tournée par sa fille donna la parole à ses compagnons de tournée. Puis un membre du jury, Andrés Amorós, accompagné par les Webb Sisters, lut quelques traductions en espagnol de sa poésie et de ses chansons. Laura García Lorca vint saluer «le meilleur ambassadeur» de son oncle défunt. Des musiciens, dont le chanteur de flamenco Duquende, le chanteur et compositeur irlandais Glen Hansard et Javier Mas, interprétèrent quelques chansons. Leonard était habitué aux hommages. Il ne comptait plus les reprises plus sincères et chaleureuses les unes que les autres auxquelles il avait assisté pendant ces dix dernières années; il fut néanmoins ému aux larmes. Pendant la chanson de clôture, *So Long, Marianne*, il laissa les larmes rouler sur son visage comme lorsqu'il l'avait chantée à Jérusalem, quarante ans auparavant.

* * *

Installé à son bureau, Leonard parcourait les nombreuses icônes

rangées sur l'immense écran de l'ordinateur. Il s'arrêtait de temps en temps pour cliquer sur l'une ou l'autre, il s'agissait le plus souvent de photos de ses petits-enfants. Il cherchait la version numérique de son carnet de notes. Impossible de la localiser. Alors, il se leva pour aller chercher la maquette dans la bibliothèque où se trouvaient trois volumes du *Zohar* (Livre de la Splendeur), *The Pleasures of the Damned* de Bukowski, un recueil de lithographies de Braque, une petite rangée de ses livres, *The Language of Truth*, un livre sur les poètes grecs, et une figurine caricaturale à l'effigie d'Allen Ginsberg.

Il revint avec la maquette du livret d'*Old Ideas* dont les pages étaient assemblées avec de la colle comme un travail enfantin. Sur la photo de couverture, on le voit lisant sur une chaise de jardin installée sur la pelouse devant la maison. L'ombre de la photographe, l'assistante de Leonard, s'étire sur la moitié de l'image. Il est vêtu de noir de la tête aux pieds, mais sa cravate est de travers et le haut de sa chemise n'est pas boutonné. À l'intérieur, on découvre non seulement les paroles des chansons, mais aussi des brouillons de versions antérieures, des fac-similés de ses carnets, des dessins, notamment un autoportrait à la casquette à l'expression maussade et un nu féminin aux longs cheveux noirs posant à côté d'un crâne.

Leonard cliqua sur un fichier et s'adossa dans le fauteuil. L'album était lancé. Il se redressa légèrement et baissa le menton, dans une posture de méditation. De temps en temps, ses lèvres bougeaient. Il articulait en silence. Vers le milieu de la troisième chanson, ses paupières s'abaissèrent jusqu'à la fin du disque. De ce fait, il ne vit pas l'ordinateur se mettre en veille et lancer au ralenti un cortège de flashes d'information – candidats du Parti républicain, scandale des écoutes téléphoniques au Royaume-Uni, polémique sur la vente de contraceptifs de secours... – accompagnant sa musique d'images aléatoires et, parfois, étrangement pertinentes.

L'album avait subi de nombreux changements depuis que Leonard l'avait remis en chantier au début de l'année. Des nouvelles chansons introduites en tournée ne restaient que *Darkness*, proche de l'interprétation donnée sur scène, et *Lullaby*, dont les paroles avaient été réécrites de façon drastique. *Different Sides* y figure, mais pas *The*

Street, écrite avec Anjani. Dans *Crazy to Love You*, l'une des trois chansons reprises et remaniées de *Blue Alert*, le changement le plus important ne porte pas tant sur les paroles que sur les arrangements: la guitare remplace le piano, rappelant ses premiers albums, en particulier *Songs from a Room*. Après sa longue lune de miel avec les synthétiseurs, Leonard reprend sa guitare sur quatre morceaux de l'album. On entend aussi des claviers, violon, cuivres, batterie, banjo et oud, et les voix de Jennifer Warnes, Dana Glover, Sharon Robinson et les Webb Sisters. Leonard Cohen, Ed Sanders, Anjani, Dino Soldo et Patrick Leonard, qui a coécrit quatre chansons, figurent dans les crédits en tant que producteurs.

Lorsque la dixième et dernière chanson fut terminée, Leonard ouvrit les yeux. C'était la première fois qu'il entendait l'intégralité de l'album depuis qu'il avait été mixé deux mois auparavant. Il l'avait écouté avec attention en quête d'éventuels «faux pas ou d'imperfections qui pourraient encore être corrigés ou de ruptures inopinées de la rêverie». Dans ce cas, dit-il, il aurait fallu retourner en studio travailler un peu plus. Il ajouta en souriant: «Je n'ai trouvé aucun élément perfide. Je ne m'étais pas trompé, l'album était prêt¹⁴.»

Old Ideas sortit le 31 janvier 2012. Le communiqué de presse faisait de Leonard «un personnage mystique à la fibre poétique» dont l'album était à ce jour le «plus ouvertement spirituel». Même si le piano lent et la voix grave et profonde psalmodiant «*Show me the place / Where you want your slave to go... For my head is bending low*» (Montre-moi l'endroit où tu veux diriger ton esclave... car ma tête s'incline bien bas) sur le premier *single*, *Show Me the Place*, auraient pu résonner dans une église, il suffit d'être un peu familier avec l'œuvre de Leonard Cohen pour reconnaître que ces mots peuvent aussi bien s'adresser à une femme dénudée qu'au Dieu de l'Ancien Testament. (Le premier communiqué de presse fut rapidement remplacé par un autre, et la malencontreuse phraséologie, supprimée. Peut-être est-ce à titre de réparation que le label érigea sur Times Square un gigantesque panneau publicitaire avec la reproduction de la pochette du disque.)

Sur ce douzième album studio, le talent de Leonard pour fusionner érotisme et spiritualité atteint des sommets. Dans *Amen*, malgré des

images indiscutablement bibliques comme la souillure du boucher lavée dans le sang de l'agneau ou les anges pantelants qui grattent à la porte, le «seigneur à qui appartient la vengeance» garde un s en bas-de-casse. De même, il y aurait fort à parier que «J'ai rêvé de toi bébé, tu ne portais que la moitié de ta robe» (*Anyhow*) ne s'adresse pas à l'Éternel. Et si *Darkness* parle sans aucun doute de la dépression, de la maladie ou de l'obscurité de la tombe, les vers «Tu m'as juste répondu: Bois! Tu étais jeune, c'était l'été / Il n'y avait qu'à plonger» font incontestablement référence au cunnilingus.

L'album est à la fois léger et grave. On peut imaginer l'artiste gambader, tomber à genoux, s'incliner en prière, chapeau sur le cœur, et flirter avec les femmes aux premiers rangs. Le protagoniste de la chanson d'ouverture *Going Home*, Dieu, sans doute, ou une quelconque puissance supérieure soucieuse de commander Leonard et de tirer les ficelles, n'apprécie visiblement pas la légèreté avec laquelle il s'acquitte de la tâche qu'il lui a donnée. Il veut qu'il se débarrasse de son fardeau, rentre à la maison, baisse le rideau, arrête de chanter et se retire dans un lieu plus approprié pour un vieil homme, à plus forte raison une icône, comme l'avaient fait Bob Dylan dans *Beyond the Horizon*, ou Glen Campbell dans *Ghost on the Canvas*, ou encore Johnny Cash sur la quasi-totalité de ses derniers enregistrements. Mais Leonard Cohen, ce prétendu sage, ce «visionnaire», n'est rien d'autre qu'un «*lazy bastard living in a suit* (bâtard paresseux en costume) [bj](#)». Il veut écrire les mêmes choses, celles qu'il martèle depuis toujours: «un chant d'amour, un hymne pour le pardon, un manuel pour vivre avec la défaite». Les mêmes «vieilles idées» qu'on trouvait déjà dans *Songs of Leonard Cohen* et sur chacun de ses albums. Quelque chose d'aussi peu intéressant que la vieillesse n'y pouvait rien changer. De toute façon, Leonard avait toujours été vieux. Il l'était déjà à trente-trois ans, à cause des dix années qui le séparaient des autres auteurs-compositeurs à leurs débuts. Il n'avait pas besoin de l'âge pour lui donner de l'autorité, il la possédait naturellement. Paradoxalement, le poids des ans lui avait apporté la légèreté, cette légèreté dont nous étions témoins lorsqu'il entra et sortait de scène en gambadant soir après soir.

Dans le *Chicago Tribune*, Greg Kot écrivit: «*Old Ideas* ne fait pas partie de ces redoutables albums testaments qui sont devenus une industrie artisanale au cours de la dernière décennie. [Cohen] est resté combatif après tant d'années. Ses imbroglios sur l'amour et le flétrissement font preuve d'un esprit malicieux et son attitude n'a rien de sentimental¹⁵.» Dans *The Observer*, Kitty Empire déclara: «Les thèmes de *Old Ideas* ne se résument pas à la mort, à la trahison et à Dieu. Comme le titre l'indique, il s'agit plutôt de tout ce qui a rendu Cohen indispensable depuis soixante ans et qu'il martèle sans répit: le désir, le regret, la souffrance, l'amour, l'espoir¹⁶.» Les critiques furent presque unanimement positives, même si certaines choisirent de se polariser sur la «défaite ultime» plutôt que sur «le manuel pour la vie» de Leonard. La revue *Rolling Stone* le voyait «les yeux fixant l'éternel sans sourciller¹⁷» et considérait le disque comme un dernier adieu, une sainte relique encore tiède. «Il est difficile, quoiqu'un peu grossier, de ne pas prendre *Old Ideas* pour le testament de Leonard Cohen, écrit Andy Gill dans *The Independent*. Si c'est son dernier communiqué, on peut dire que le vieux baratineur fait sa sortie en beauté¹⁸.»

Pour l'heure, le vieux baratineur préparait soigneusement son beau costume pour une brève tournée de promotion: New York, Paris, Londres. Il refusa d'innombrables demandes d'interviews. Il semblait avoir perdu le goût de ce jeu-là. Il est fort probable qu'il n'en avait jamais ressenti l'intérêt, même s'il avait été suffisamment heureux, ou courtois, ou curieux pour y participer et offrir ses bons mots, délicieusement composés, parfaitement formulés. À la place, il tint trois conférences de presse soigneusement préparées devant un auditoire de journalistes triés sur le volet. Il leur fit jouer le disque, puis il les invita à poser quelques questions qu'en maître du détournement il déjoua habilement. «Que ressentez-vous lorsque vous vous écoutez?» commença Jarvis Cocker, l'étoile de la Britpop qui animait l'événement à Londres. «Je n'écoutais pas.» Cocker lui demanda alors ce qu'il pensait de sa dernière récompense. (Le jury du PEN de la Nouvelle-Angleterre, une association littéraire américaine qui compte Bono, Elvis Costello, Rosanne Cash et Salman Rushdie parmi ses membres, avait attribué à Leonard Cohen et Chuck Berry,

colauréats, le premier prix pour l'excellence littéraire des paroles de leurs chansons.) Leonard répondit: «J'ai particulièrement apprécié de partager ce prix avec Chuck Berry. "*Roll over Beethoven and tell Tchaikovsky the news*", j'aurais bien aimé écrire une phrase comme celle-là¹⁹.» Charmant et bavard, il recycla ses anciennes boutades pour les colonnes des plus grands magazines.

Lors de la conférence de presse à Paris (à laquelle assistait Dominique Issermann), quelqu'un le questionna au sujet de la mort. Il répondit, affectant un air grave: «Je suis arrivé à la conclusion, bien à contrecœur, que je vais mourir.» À la question suivante, concernant ce qu'il aimerait être dans sa prochaine vie, Leonard le juif déclara: «Je ne comprends pas trop le processus appelé réincarnation.» Mais le moine bouddhiste n'hésita pas: «J'aimerais bien me réincarner en chien, celui de ma fille²⁰.»

* * *

À son retour à Los Angeles, le chien de Lorca avait été conduit chez le vétérinaire et Leonard revenait du cabinet du médecin. Il venait d'y emmener Roshi pour son bilan médical. Leonard était revenu, à temps partiel, à ses anciennes fonctions: le conduire, faire ses courses et la cuisine; Roshi était devenu très friand de son bouillon de poulet. À quelques semaines de son cent cinquième anniversaire, il travaillait encore. Leonard venait de rentrer d'une de ses *sesshins* au Nouveau-Mexique, aussi exigeante qu'autrefois. Plus dure, en fait. «Roshi a intensifié le programme de quelques degrés», dit Leonard avec un sourire qui montrait qu'il ne se plaignait pas de l'ajustement. «Il est au sommet de son art. C'est comme s'il atteignait le fond des choses. Tous les moines le sentent et en tirent parti.» Avec sa modestie coutumière, Leonard haussait les épaules lorsqu'on disait la même chose à son sujet, à propos de la tournée et de l'album qui lui avaient assuré les plus grands succès de toute sa carrière. *Old Ideas* se hissa au top 5 de vingt-six pays, il fut premier dans dix-sept d'entre eux, y compris le Royaume-Uni et le Canada, et se retrouva enfin en tête du *Billboard* aux États-Unis.

Lors de la conférence de presse de Paris, on avait questionné

Leonard sur l'éventualité d'un nouveau départ en tournée. Il répondit de manière ambiguë qu'il envisageait de reprendre la route mais n'avait aucun itinéraire précis pour l'instant. Des négociations étaient en cours pour une autre longue tournée que Leonard était très désireux de faire. Mais c'était compliqué. Compte tenu de l'âge de Roshi, Leonard répugnait à s'éloigner pendant de longues périodes. Il ne le lui disait pas, par délicatesse et parce qu'il savait comment aurait réagi le vieil homme. À l'époque où ils buvaient du cognac dans la cabane du mont Baldy, Roshi, alors âgé de quatre-vingt-dix ans, s'était excusé de ne pas être mort. Leonard s'était installé au centre Zen quand Roshi avait quatre-vingt-sept ans pour passer du temps avec le vieil homme pendant qu'il était encore temps. Il estimait que, plutôt que de repartir sur les routes et jouir de la vie, il devrait suivre l'exemple de Roshi, passer à la vitesse supérieure, intensifier son travail parce qu'«on sent que cela ne va pas continuer éternellement, que dans une certaine mesure, il va falloir surveiller sa santé. Et j'aimerais bien mener autant de choses que possible à leur terme²¹». Leonard avait commencé un nouvel album.

^{bi} Lynch vivait à Berkeley en Californie lorsque, le 1^{er} mars 2012, Michelle Rice mena une action conjointe avec des détectives privés et le département de Gestion des Menaces de la police de Los Angeles pour obtenir son arrestation. Elle était accusée d'avoir enfreint à plusieurs reprises l'ordonnance de mise à distance qui lui interdisait d'entrer en contact avec Leonard. Elle fut transférée dans un centre de détention du comté de L. A. en attendant son procès. Le 13 avril, le jury la déclara coupable de tous les chefs d'accusation. Le 18, elle fut condamnée à dix-huit mois de prison et à cinq ans de probation. «Je n'éprouve aucun plaisir à voir une amie d'autrefois menottée dans un tribunal pour avoir mis ses immenses talents au service de la noirceur, de la tromperie et de la vengeance, déclara Leonard à la cour. Je prie pour que M^{me} Lynch trouve refuge dans la sagesse de sa religion et qu'un esprit de compréhension permette à son cœur de convertir la haine en remords.»

^{bj} NDT. «A lazy bastard living in a suit»: extrait de *Going Home*.

Épilogue

C'est une belle journée d'hiver à Los Angeles. Leonard propose que nous en profitons et que nous nous installions dehors. Comme le soleil n'arrive pas à réchauffer l'air froid, il m'invite à m'emmitoufler dans mon manteau et propose de me prêter un de ses chapeaux. Il y en a quatre sur les patères de l'entrée en dehors de celui qu'il porte sur la tête: deux casquettes et deux feutres. Il est habillé comme sur la couverture de *Old Ideas*, si ce n'est que sa cravate est droite et que sa chemise est boutonnée jusqu'en haut. Il porte au poignet un bracelet bon marché en métal, comme ceux qui se vendent dans les boutiques mexicaines: douze minuscules camées représentant Marie, Jésus et ses saints, réunis par un élastique. Il est aussi léger qu'un jockey, aussi mince qu'un coureur, il a quelque chose de Fred Astaire. Jeune, il se tenait légèrement voûté comme s'il se croyait plus grand qu'il ne l'est en réalité. Mais il s'est redressé à présent, tout ce qui semblait l'alourdir a disparu.

Le balcon de la chambre est l'endroit le plus abrité et le plus ensoleillé. Il peut à peine contenir deux chaises, une petite table et une plante en pot. Il surplombe un petit jardin bien entretenu avec deux pamplemoussiers, une chaise longue et les deux chiens de Lorca qui paressent sur la pelouse. Au fond, se trouve le garage transformé en studio où Leonard travaille à son nouvel album. Je lui fais remarquer qu'il est étonnant de penser qu'à peine un an plus tôt, il achevait sa tournée. «Cela ne fait qu'un an, vraiment?» demande-t-il. Son visage arbore le petit sourire enfantin d'un gamin pris sur le fait, tandis qu'il réalise en cachette une action dont il est secrètement fier. «Je ne sais si c'est un effet de l'imminence de ma fin, de mes habitudes de travail ou bien du manque de distractions. Avant la tournée, j'étais occupé à régler mes soucis financiers et juridiques. Ensuite, j'ai repris le mode de vie qui m'est familier et que j'aime, c'est-à-dire le travail et l'écriture. J'aimerais terminer mon travail. Il arrive un moment où on

ne peut plus se permettre de perdre trop de temps.»

On dit que plus le temps passe, plus il s'accélère. «C'est étrange. Certains métaphysiciens me disent qu'en réalité le temps n'existe pas. Je ne comprends pas comment c'est possible. Je me demande d'ailleurs s'ils ne se moquent pas de moi, bien que cela corresponde à l'impression que j'en ai.» Je le questionne ensuite sur ce travail particulier qu'il meurt d'envie de finir, avant de réaliser que je viens d'employer une expression quelque peu morbide. «Soyez aussi morbide que vous voulez, me rassure Leonard en souriant. Il y a une chanson qui me tracasse, j'aimerais beaucoup la terminer pour le nouvel album. Je voulais déjà qu'elle fasse partie des deux, trois, peut-être même quatre disques précédents.» C'est la chanson sans titre, celle qui l'a amené à tenir le journal de ses fiascos. Il ne pense plus trop à l'avenir, ajoute-t-il, sauf qu'il lui tarde de tenir la promesse qu'il s'était faite de recommencer à fumer le jour de ses quatre-vingts ans. Il pense, ou du moins il espère, qu'il sera en tournée, et il rêve de se faufiler hors du bus pour fumer tranquillement une cigarette. Ce dont il est sûr, c'est qu'il n'a pas la «moindre envie de prendre sa retraite».

Une souffleuse à feuilles mortes démarre dans un jardin voisin. Le bruit recouvre presque la voix de Leonard, déjà basse et qui s'adoucit encore s'il doit parler de lui. Je lui confie que lorsque j'essayais de reconstituer sa vie, j'en arrivais à me lasser de ses angoisses et de son dur labeur. J'avais envie de lui dire: «Mais bon sang, qu'est-ce que vous faites, qu'est-ce que vous voulez vraiment?» «Oui, vous avez raison, acquiesce-t-il gentiment. Mais cette conversation fait référence à une vie à laquelle je n'appartiens déjà plus. Je n'éprouve pas ou plus d'intérêt pour ces questions. Je n'y pense jamais quand je suis seul.» Il n'aime pas s'examiner, dit-il. «Je suppose que c'est une contradiction à la sacro-sainte recommandation socratique de se connaître soi-même, si c'est vraiment ce que cela signifie, mais j'ai toujours trouvé l'introspection extrêmement fastidieuse. Il arrive, rarement, que des moments de la vie se présentent et invitent à s'approcher d'une vérité importante, mais s'il s'agit d'essayer de comprendre ou d'analyser ma vie délibérément, ça ne m'intéresse pas du tout.»

Ce qui retient toute son attention en ce moment, c'est une chanson

«sur l'un des disques favoris de ma mère, *The Donkey Serenade*. La connaissez-vous?» Il se met à chanter: «*There's a song in the air, yet the fair senorita, doesn't seem to care, for the song in the air.* (Il y a une chanson à la mode, mais la belle *señorita* n'a pas l'air d'aimer, cette chanson à la mode.) Ma mère aimait cette chanson. Je crois qu'elle cherchait un pas de danse. Le maître à danser venait à la maison et elle répétait ce pas, c'était touchant. J'en ai vu le schéma un jour. Ça forme une sorte de carré.» Leonard se lève. Dans ce petit coin ensoleillé, se détachant sur un ciel très bleu, il danse en chantonnant doucement *The Donkey Serenade*.

Bientôt
la fin du livre
mais pas
tout de suite
peut-être quand
nous toucherons le fond

*Coming to the
end of the book
but not
quite yet
maybe when
we reach
the bottom*¹

Postface

Voyager léger

Et si tout cela n'avait été qu'une magistrale erreur, cette vie passée en mots et en chansons, en paradoxes et en *koans*, en amours convoitées puis désertées, tous ces péchés, toutes ces prières? Ces vieilles idées traquées et notées avec discipline, profondeur, courage, désespoir, humour et gravité, depuis le jour de janvier 1944 où, âgé de neuf ans, il avait adressé à son père qui venait de mourir quelques lignes qu'il avait ensuite enterrées dans la neige? Quel était le dessein qui avait guidé tout cela? À quelle volonté obéissait-il? Le savait-il?

Nous étions en 2012, Leonard avait soixante-dix-huit ans et nous étions en train de parler – enfin, c'était surtout moi qui parlais – de la manière de clore la biographie d'un artiste dont l'œuvre n'est pas encore achevée. Pour répondre à des questions de ce genre, la voix de Leonard avait tendance à s'estomper, tout comme son regard qui, passant par-dessus mon épaule, se perdait dans le vague. À quel genre de conclusion les lecteurs seraient-ils en droit de s'attendre après 600 pages? Leonard réfléchit un moment, avant de répondre de manière allégorique: «Cette maison où nous nous trouvons, je ne l'ai jamais aménagée, jamais repensée. Je n'y ai pas beaucoup réfléchi. Je l'ai achetée avec deux autres types, des étudiants de Roshi. Nous l'avons choisie parce qu'elle était proche du zendo. Elle me plaisait telle qu'elle était lorsque j'en ai fait l'acquisition, pratiquement vide. Ça m'est égal qu'elle me ressemble ou non. Il m'est arrivé de penser: "Il faudrait en faire quelque chose, que ça me corresponde." Mais à présent, ça m'est indifférent, je me fiche de ce qu'il y a ici.»

Il admit que son «travail était "orienté", mais, ajouta-t-il, je n'ai jamais eu l'impression que j'avais un choix à faire. Je ne vois vraiment pas où était ce choix. Il se trouve que j'ai commencé comme ça, et que c'est ce que je fais tout le temps. Il y a un certain mérite à conserver l'empreinte des choses, à croire qu'en s'exerçant à noter tous les

efforts que nous faisons pour être lucides, on pourrait y voir plus clair, d'une certaine façon. J'ai été complètement absorbé par ces choses-là. Vous savez bien que tout ce qu'on fait, quoi que l'on fasse, est toujours terriblement dérisoire par rapport à l'ordre des choses. D'un autre côté, il s'agit de votre travail, il faut donc le traiter avec respect. En dehors de ça, il ne se passe pas grand-chose, et c'est bien, on n'a pas envie qu'il se passe trop de choses. On essaie juste de finir une chanson. On sait qu'on ne va pas pouvoir s'attarder, que ça ne va pas durer éternellement, qu'il va falloir tenir compte des problèmes de santé. C'est pourquoi j'aimerais terminer le plus de choses possible.»

Des piles de carnets, des boîtes débordant de notes disparates s'entassaient. Pourtant, Leonard n'aimait pas le désordre. De son propre aveu, il était plutôt «du genre ordonné». Au cours des années précédant la tournée, il s'était senti désemparé. Il n'avait pas oublié le travail en cours, mais le sentiment d'urgence avait disparu, ou, plus grave encore, la structure. «J'ai besoin d'une structure. Mon aptitude au désordre n'a pas de limites. Comme tout écrivain, j'ai passé une grande partie de ma vie à improviser, à essayer de trouver un semblant de dignité, dignité qui n'est acquise qu'à l'issue d'une journée de travail. Ce n'est pas évident lorsque le travail est dur et que les distractions abondent.» Il avait découvert cette vie bien réglée lorsqu'il vivait comme un moine au mont Baldy, qu'il était cuisinier et chauffeur au service de Roshi. «Je savais ce que j'avais à faire du matin au soir, et s'il me restait du temps pour travailler, je travaillais.» Durant la tournée 2008-2010, il avait retrouvé cette discipline: «Après une journée de travail, vous vous retrouvez avec votre guitare dans votre chambre d'hôtel sans rien avoir à faire, et voilà que les motifs de votre vie n'ont plus rien à voir avec ceux de la vie normale. J'ai toujours apprécié de telles situations.»

Le groupe et la troupe ne cessaient de l'appeler, me confia-t-il, pour lui demander à quel moment la tournée reprendrait. «Je partageais ce sentiment du fait qu'il y avait une dynamique peu commune entre les musiciens, l'équipe, le public et le travail. Je crois que personne ne pourrait prétendre le contraire. Ces liens possédaient une qualité très particulière.» Compte tenu du succès qu'avait connu la tournée, les

salles de concert et les pays disposés à payer très cher pour que le groupe s'y produise ne manquaient pas. Leonard avait envie de se retrouver sur le devant de la scène. Seules ses obligations envers Roshi – qui consistaient désormais à le conduire chez le médecin et à le ramener chez lui – l'empêchaient de repartir. À cette époque, Roshi avait cent cinq ans.

En 1994, Leonard avait quitté Los Angeles pour le monastère afin de veiller sur ce qui semblait être les dernières années de son maître et ami, Roshi. Trois ans plus tard, pour ses quatre-vingt-dix ans, ce dernier lui confia: «Pardonne-moi de ne pas être déjà mort.» Et ce sont les mots que Leonard emprunta pour s'excuser d'avoir privé mon livre d'une fin impeccable en ne décédant pas à la fin de sa tournée triomphale. Discuter de la mort ne posait aucun problème à Leonard. La mort n'était jamais bien loin dans ses propos, son humour ou son travail. Dès le départ, elle avait hanté ses chansons et ses poèmes, et depuis quelques décennies, ils étaient parvenus à une sorte d'accord à l'amiable.

Quand je lui demandai s'il portait toujours un carnet sur lui et s'il continuait à tenir un semblant de journal, il me répondit que oui. Je suggérai que sa dernière note devienne la fin de mon livre. Il sortit le calepin de sa poche, l'ouvrit à la dernière page noircie et la parcourut en silence. Ensuite, il revint quelques pages en arrière et cette fois, il lut à haute voix:

«Rêve, la nuit dernière. Je croyais qu'on pouvait aller chez les dames. J'ai ouvert une porte. C'était les toilettes pour femmes. J'ai vu une femme se maquiller, non, enlever son maquillage. Je n'avais pas le droit d'être là et je me fichais bien de rester. Je me suis empressé de décamper. Une autre porte. Je l'ai ouverte et je me suis glissé dans une petite pièce. Derrière une cloison, je pouvais entendre une femme parler à son thérapeute. Sans doute n'étais-je pas autorisé à être là, mais je me disais que le règlement n'était pas clair et que si je me faisais prendre, je pourrais toujours justifier ma présence. Près de la porte, il y avait un lit de camp étroit avec des draps propres et une petite couverture. Je me suis blotti dans le lit et je me suis mis à écouter attentivement la confession de la femme à son thérapeute. Je ne me rappelle pas ce qu'elle disait, mais brusquement, elle s'est arrêtée:

“Leonard Cohen nous écoute.” Ensemble, ils se sont approchés du lit. J’ai prétendu que je dormais, que je n’avais rien entendu et que j’avais repris conscience progressivement. C’est alors que je me suis réveillé dans ma chambre d’hôtel, la chambre 4904 du Sofitel de Melbourne.»

Quelques mois après m’avoir raconté ce rêve, Leonard m’appela pour me dire que son nouvel album était terminé et que, par conséquent, il fallait mettre de côté la première conclusion de la biographie. Lorsque je revins le voir, il me fit écouter *Old Ideas*. Je le regardai, lui, le poète officiel de ceux qui se sentent brisés et imparfaits, assis, la tête inclinée et les yeux clos, à l’écoute d’éventuelles imperfections. Il n’en trouva pas, ou du moins, aucune de nature à différer la sortie du disque. Alors que nous fêtions l’événement sur son balcon, avec du vin et des glaces, Leonard décida de remettre sur le tapis la première édition du livre en dansant sur la chanson préférée de sa mère, *The Donkey Serenade*.

Il reprit effectivement la route avec son groupe, d’août 2012 à décembre 2013. Quinze mois de concerts d’une durée de plus de trois heures, en Europe, aux États-Unis, au Canada, en Nouvelle- Zélande et en Australie. En réalité, rien ne pouvait être comparé à ces deux tournées: la qualité immuable des représentations, le profond silence, l’élégance et l’humilité implacable, l’humour noir teinté de malice, l’intimité – ou plutôt un semblant d’intimité dans des salles qui, la plupart du temps, ne s’y prêtaient guère –, et puis la camaraderie, un sentiment de solidarité qui donnait l’impression d’être embarqué sur un rafiot bringuebalant s’enfonçant dans l’obscurité, chacun s’y sentant brisé tout autant que béni. Leonard savait se repérer dans les ténèbres. Il leur avait fait face depuis ses débuts et en avait fait la matière première de son œuvre. Mais ce qui se dégageait clairement de ces deux tournées extraordinaires, c’est que pour lui, il s’agissait uniquement de trouver la lumière.

Au cours de ces tournées qui furent les plus rentables de leur époque, quatre albums enregistrés en direct furent produits: *Live in London* (2009), *Live in Dublin* (2014), *Songs From the Road* (2010) et *Can’t Forget: A Souvenir of the Grand Tour* (2015). Lors de cette deuxième série de concerts, Leonard continua à présenter au public

ses nouvelles chansons et, dès que le rideau tomba sur le dernier spectacle, il se remit au travail avec Patrick Leonard. Cette fois encore, l'album fut prêt dans un délai remarquable: neuf mois. *Popular Problems*, annonça Leonard, serait disponible pour son 80^e anniversaire. (En réalité, il fallut attendre quelques jours.) Avec son habituelle noirceur teintée d'allégresse, il le décrivit comme inspiré d'«une nouvelle dynamique pleine d'espoir et de désespoir, de chagrin et de joie».

La différence de tonalité était nette par rapport au flou vaporeux de la réalisation artistique de *Old Ideas*, et à son éclat automnal qui avait conduit de nombreux critiques à le considérer comme l'album d'adieu de Leonard. *Popular Problems* paraissait plus sec, plus nerveux et plus ironique. Sur l'album et sur scène, Leonard semblait revigoré. Dans la première chanson, *Slow*, un blues sensuel au tempo lent et mélodieux, il balaie la question de l'âge: »*I never liked it fast.../ It's not because I'm old/... Slow is in my blood.*» (Je n'ai jamais aimé la vitesse.../Ce n'est pas parce que je suis vieux... J'ai la lenteur dans le sang.) Le début de *Born in Chains*, un gospel blues sur l'exode des Juifs datant des années 1980, reprend une version préliminaire de *I Can't Forget. The Street*, dont les paroles avaient été publiées dans le *New Yorker*, avait été écrite en 2001 avec Anjani, son ex-fiancée. Le texte parle de trahison, de guerre et de défaite, mais le thème principal reste l'endurance. *Almost Like the Blues*, une autre chanson publiée sous forme de poème dans le *New Yorker*, soumet la torture, le viol, l'Holocauste et «toutes mes mauvaises critiques» (un petit coup de pioche dans le champ du narcissisme) à une rythmique latine et cadencée. L'extraordinaire *Nevermind*, qui figurait dans le recueil *Book of Longing*, parle de l'oppression et des populations déplacées à cause de la guerre. Sur *Samson in New Orleans*, un hymne à une ville inondée et à un pays divisé, un violon joue une lente élégie. Mais «*even though the news is bad*» (quand bien même les nouvelles sont mauvaises), chante-t-il dans la chanson finale de l'album, «*you got me singing/That Hallelujah hymn*» (tu m'as fait chanter l'hymne de l'Alléluia). Comme le remarque Leon Wieseltier, son ami de toujours, Leonard «avait un penchant étonnant pour les ténèbres: il y trouvait l'occasion de

s'élever. Son parti pris d'acceptation ne pouvait pas reposer sur une valeur aussi simpliste que le bonheur».

Leonard dédia *Popular Problems* à Roshi, mort le 27 juillet 2014 dans un hôpital de Los Angeles à l'âge de cent sept ans. «Nous étions devenus proches, et cette amitié n'avait fait que s'approfondir au fil des ans.» «Roshi, précisait-il, était celui qui se souciait profondément de ce que j'étais – ou qui ne s'en souciait absolument pas. Par conséquent, ce que j'étais a commencé à s'évanouir, et moins j'étais ce que j'étais, mieux je me sentais.» Ceci en faisait un «ami très utile» en même temps qu'un patriarche polyvalent. Lorsqu'un scandale sexuel concernant le comportement de Roshi à l'égard d'un certain nombre de ses étudiantes éclata, Leonard resta silencieux. C'étaient les failles du saint homme, les péchés du rédempteur, qui l'avaient attiré vers Roshi, et Leonard aurait été le dernier à prétendre qu'il était lui-même exempt de faiblesses. Le point où l'homme vient à se fissurer ou à se briser était l'un des sujets qu'il avait le plus étudiés et aurait pu être son cri de ralliement. Cette année-là, il avait subi un deuil. Deux semaines avant le quatre-vingtième anniversaire de Leonard, sa sœur, Esther Cohen, était morte à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Tant d'au revoir, même pour quelqu'un qui avoue avoir un penchant pour les adieux. Tout cet espace resté vide, quand le temps qui passe vous a tout pris – amis, famille, libido, goût de l'alcool, santé –, plus rien ne pouvait le combler, sauf le travail. Alors Leonard allumait une cigarette et se mettait au travail.

Il s'était résolu à la vieillesse. Il en parlait comme «l'une des manières les plus humaines de dire au revoir». Il en plaisantait sur scène. Il mettait le public en garde, conseillant à ceux qui avaient atteint un certain âge d'éviter de regarder dans les miroirs grossissants des salles de bain des hôtels, comme des dizaines d'années auparavant, lorsqu'il plaisantait à propos de ses amis disparus dans *Tower of Song* en ironisant sur ses douleurs: «*aching in places where he used to play*» (souffrant aux endroits où il jouait autrefois). S'il parlait de la mort sérieusement, c'était pour rendre grâce à la voix divine qu'il n'avait jamais cessé d'entendre sans toujours la comprendre, et qui désormais lui disait de faire ce qu'il avait à faire. «Elle est enfin

bienveillante, plus qu'à n'importe quel moment de ma vie, déclara-t-il. Je ne l'entends plus dire: "Tu déconnes." C'est une fantastique bénédiction.»

La vieillesse allait bien à Leonard. L'homme au costume et au chapeau avait l'air mieux dans sa peau que le jeune Leonard. Alors que la vie de tant de musiciens et poètes se termine tristement, Leonard se sentait plus heureux, mieux loti, et il avait plus de succès qu'il n'en avait jamais eu. Il était au sommet de son art. *Old Ideas* était en tête des palmarès dans onze pays, *Popular Problems* dans dix, et les récompenses continuaient à s'accumuler: quatre Junos au Canada, un Brit Award au Royaume-Uni et, en 2012, le seul prix qui sembla piquer sa curiosité: le premier PEN New England, prix d'excellence littéraire (paroles et chansons), une récompense que Leonard partagea avec Chuck Berry. Pendant la cérémonie, on donna lecture d'un courriel de Bob Dylan, dans lequel il appelait Chuck Berry «le Shakespeare du rock'n'roll» et Leonard le «Kafka du blues», et qui se terminait ainsi: «Chuck, en vérité, tu as écrit LE Livre, et félicitations à Leonard, qui est toujours en train de l'écrire.»

Un nouvel album était en préparation. Malheureusement, si l'esprit de Leonard était toujours aussi vif, son corps le trahissait. Le temps et les tournées avaient eu de lourdes répercussions sur sa santé. Finis les bonds sur la scène ou les genoux à terre; il souffrait de multiples tassements de vertèbres. Il devait aussi affronter le cancer. Contraint à l'immobilisation à cause de la douleur, il se trouvait «consigné à la caserne», comme il le disait en termes militaires. Ses enfants s'inquiétaient de la détérioration de son état de santé. «Adam a senti que mon rétablissement, sinon ma survie, dépendait de mon retour au travail, dit Leonard. Il a pris la relève, m'a installé dans un fauteuil médical pour que je puisse chanter et a porté ces chansons à leur terme.» Leonard étant incapable de monter à l'étage pour rejoindre le studio où il avait enregistré tous ses albums depuis *Ten New Songs*, Adam improvisa dans la salle à manger: il installa les ordinateurs, les haut-parleurs et un microphone sur la table. Il endossa aussi le rôle de producteur.

«J'avais affaire à un vieil homme mal en point qui manifestait un

niveau de ferveur et de concentration qui frisait le paranormal et qui déteignait sur nous tous. Il régnait un sentiment d'urgence dans ces séances, une atmosphère douce et concentrée. On aurait dit que nous étions portés par un vent mystérieux.» Certains jours, Leonard ne pouvait pas travailler plus d'une heure ou deux. Une fois, Adam vit son père se soulever de son fauteuil médical et danser face aux haut-parleurs. «Le cannabis, à usage thérapeutique, alimentait des débats ésotériques et désopilants, raconte Adam. Des moments de pur bonheur qui pouvaient durer des heures lorsqu'on passait un morceau en boucle, comme des adolescents.»

Cette même année, en juillet, Leonard apprit que Marianne Ihlen se mourait dans un hôpital d'Oslo. Atteinte du cancer, elle avait, comme Leonard, préféré garder le silence sur sa maladie. Celui-ci lui écrivit une lettre pleine de tendresse: «Marianne, le temps est venu où nous sommes si vieux que nos corps tombent en ruines et je pense que je vais te suivre très bientôt. Sache que je te suis de si près que si tu tends la main, tu pourras atteindre la mienne. Tu sais que je t'ai toujours aimée pour ta beauté et ta sagesse, mais je n'ai pas besoin d'en dire plus parce que tu sais tout cela. À présent, je veux seulement te souhaiter un bon voyage. Au revoir, ma vieille amie. Mon amour éternel, nous allons nous revoir bientôt.» Deux jours plus tard, Marianne perdit connaissance et s'éteignit paisiblement.



«Je suis prêt à mourir», déclara Leonard au *New Yorker*. Ce n'était pas la première fois qu'il parlait ainsi, mais à quatre-vingt-deux ans, c'était une éventualité. Un certain nombre de journaux s'empressèrent de reprendre ses paroles et de préparer des notices nécrologiques. Mais au cours d'une conférence de presse qu'il tint au consulat canadien de Los Angeles, il démentit les rumeurs de sa disparition prochaine. «C'était un peu exagéré de ma part. Il arrive qu'on dramatise de temps en temps, dit-il. J'ai l'intention de vivre éternellement.» Il exprima toute sa gratitude envers son fils et sa fille qui lui avaient apporté «un soutien inestimable, surtout pendant la mauvaise passe qu'il venait de vivre». À ses côtés, Adam se tenait sur un tabouret, prêt à l'aider.

Leonard, visiblement affaibli et essoufflé, répondit pourtant aux questions avec un mélange de charme, d'autodérision et de détours, réutilisant ici ou là de vieilles réparties, sans ménager le peu de temps et d'énergie qu'il lui restait, mais sans aller jusqu'à se livrer tout à fait. Non, il ne savait pas d'où venaient ses chansons, sinon il se serait rendu là-bas plus souvent. Non, il ne s'était jamais considéré comme une personne religieuse et n'avait aucune stratégie en termes de spiritualité. «Comme tant d'autres, j'avance clopin-clopant dans ces domaines.» Pourtant, il avait dit à son rabbin, Mordecai Finley, qu'il estimait que tout ce qu'il écrivait était liturgie.

«Comment produire une œuvre qui touche le cœur des hommes?» se demandait Leonard dans les années 1990. «Nous ne voulons pas que notre vie soit superficielle. Nous voulons faire preuve de sérieux les uns avec les autres, avec nos amis, dans notre travail. Il y a une sorte de volupté dans la gravité. C'est quelque chose dont nous avons profondément besoin.» Le quatorzième et dernier album de Leonard en est la parfaite illustration. C'est peut-être son album le plus riche et le plus intense. Son titre, *You Want It Darker*, n'est pas une question, c'est un état de fait. La pochette, très sombre, représente Leonard à la fenêtre – les fenêtres ont toujours occupé une place particulière dans ses chansons –, fumant une cigarette. Les chansons parlent de dénouements, de comptes à rendre et de la manière de prendre congé: de tous et de tout, du bar, de la table de jeu, du temple, de la maudite colline. De l'album, malgré la déchirante ballade *If I Didn't Have Your Love*, l'amour romantique ou les consolations de la chair sont pratiquement absents. De même, dans *Leaving the Table*, il chante sans réelle animosité: «*The wretched beast is tame*» (La misérable bête est domptée). Dans *Treaty* – qu'il avait commencé à écrire quelque vingt ans plus tôt –, avec sagesse et d'une voix lasse, il semble demander pardon à ses muses: »*I'm sorry for the ghost I made you be; only one of us was real and that was me.*» (Je m'en veux d'avoir fait de vous un fantôme/un seul d'entre nous était réel et c'était moi.) Mais l'intimité est présente dans l'album, et la voix de Leonard y est empreinte de tendresse. C'est peut-être le résultat de l'étroite collaboration avec son fils, pour la première et la dernière fois.

Différentes couches se fondent les unes dans les autres, les mêmes images réapparaissant dans plusieurs chansons sous des formes diverses: anges, diables, bougies, flammes, trafiquants, prisonniers, Jésus. L'eau se change en vin puis redevient de l'eau; les idées embrassées hier sont aujourd'hui abandonnées. Il y a une juste colère à l'endroit du matérialisme, mais également du détachement. Et de la colère encore, envers Dieu avec lequel il s'entretenait intensément depuis si longtemps. Néanmoins, il est prêt à se soumettre à Sa volonté. »*Hineni*» – «*Here I am*» (Me voici), chante-t-il dans la chanson-titre où apparaissent le chœur masculin et le chantre de la congrégation Shaar Hashomayim de Montréal, la synagogue qu'avait fondée Lazarus Cohen, l'arrière-grand-père de Leonard. «Cet *hineni*, expliqua Leonard, ce mot qui déclare que l'on est prêt quoi qu'il arrive, est présent dans un coin de l'âme de chacun d'entre nous. Nous sommes tous motivés par un élan et une profonde aspiration à servir, même si nous sommes incapables d'identifier ce que nous sommes prêts à servir. C'est donc simplement dans ma nature et, je crois, dans la nature de chacun de faire don de soi au moment décisif, lorsque l'urgence devient évidente. Ce n'est que lorsque l'urgence devient évidente qu'elle nous permet de repérer ce désir de servir.»

Leonard s'est éteint dans son sommeil, chez lui, le 7 novembre 2016, après avoir fait une chute au milieu de la nuit. Trois jours plus tard il fut inhumé, en toute intimité, aux côtés de ses parents, au cimetière Shaar Hashomayim de Montréal, dans un cercueil en pin ordinaire, conformément à ses vœux. Il ne voulait pas de remue-ménage, juste la famille et quelques amis proches.

Leonard savait qu'il n'en avait plus pour longtemps. Mais jusqu'à la fin, il est resté présent, en première ligne – son travail l'exigeait –, «tenant le journal des choses», comme il disait, en espérant «que d'une manière ou d'une autre, ces choses deviendraient plus claires».

J'ai travaillé à mon ouvrage
J'ai dormi mon sommeil
Je suis mort à ma mort
Et maintenant je peux m'en aller

I've worked at my work

I've slept at my sleep
I've died at my death
And now I can leave

«Mission» – *Book of Longing*

Sylvie Simmons, mai 2017, San Francisco

Note de l'auteure

Le soleil commençait à se coucher, alors on passa à l'intérieur, dans la cuisine, où Leonard, plein de sollicitude, s'empressa de me proposer toutes sortes de choses à boire et à manger: thé, cognac, vin, hot-dog? Ou peut-être des œufs brouillés? Pour finir, on tomba d'accord sur des cafés *latte*, qu'il nous servit dans deux des grosses tasses que sa maison de disques avait fait fabriquer pour la promotion de *The Future*, vingt ans auparavant. Alors que nous étions installés à la petite table de cuisine, poussée contre le mur, près de la fenêtre ouverte qui laissait passer une brise légère, il me demanda où j'en étais avec le livre – un livre, devrais-je préciser, qu'il ne m'avait pas demandé d'écrire et ne me demandait pas de lire, sans que cela ne l'empêche pour autant de m'accorder son soutien. Il avait dit cela juste pour discuter. Je compris qu'il voulait surtout s'assurer que le livre ne serait pas une hagiographie, et que l'auteure ne risquait pas de mourir de faim, du moins pas sous sa garde. «Réfléchissez sérieusement avant de répondre», déclara-t-il avec une nuance de solennité dans la voix. «Voulez-vous une boule de glace dans votre café?»

Écrire une biographie, en particulier lorsqu'il s'agit d'une personne encore vivante, implique de vous immiscer dans sa vie à un degré tel que, dans n'importe quelle société civilisée, cela vous conduirait probablement derrière les barreaux pour atteinte à la vie privée. Sans la tolérance, la confiance, la sincérité, la générosité et la bonne humeur de Leonard Cohen, ce livre ne serait pas ce qu'il est. On peut en dire autant de Robert Kory, son agent. Je leur suis profondément reconnaissante. Ma gratitude s'adresse aussi à la centaine de personnes, composée d'amis, parents, associés, musiciens, muses, auteurs, producteurs de disques, éditeurs, compagnes, rabbins et moines, qui m'ont gracieusement ouvert leur porte. Le nom de ces personnes, plus ou moins connues, – certaines n'avaient jamais parlé à un biographe –, figurent dans les références aux chapitres auxquels

leurs récits ou leurs réflexions ont contribué.

Parmi eux, il en est qui ont fait plus que leur devoir et qui, sans cesser de m'encourager, m'ont donné accès à leurs archives personnelles, lettres, carnet d'adresses et photographies. Je remercie tout particulièrement Marianne Ihlen, Aviva Layton, Rebecca De Mornay, Suzanne Elrod, Julie Christensen, Perla Batalla, Anjani Thomas, Judy Collins, Steve Sanfield, Roscoe Beck, Bob Johnston, Chris Darrow et Dan Kessel; Thelma Blitz pour ses carnets personnels et ses contacts, Ron Cornelius pour les exemplaires de revues et pour les nouvelles écrites pendant les tournées avec Leonard, Ian Milne pour m'avoir fait écouter sur un magnétophone à bande l'enregistrement introuvable qu'il avait effectué pendant l'un des concerts que Leonard avait donné en hôpital psychiatrique, et Henry Zemel pour le CD qu'il a réalisé à mon intention à partir d'une bande encore plus ancienne, qui date du milieu des années 1960, sur laquelle Leonard et un de ses amis jouent de la musique.

Les biographies et les romans policiers partagent nombre de points communs. Une énorme partie du temps est consacrée à se déplacer, à faire du porte-à-porte, à chercher des informations inédites pour, ensuite, s'assurer de leur véracité non pas deux, mais trois fois, à déterminer les mobiles et à vérifier les alibis. Les incessantes pérégrinations de Leonard – géographiques, spirituelles, et autres – ont certes fait grimper de manière enviable mes points de fidélité auprès des compagnies aériennes, mais elles ont également représenté un défi. J'ai eu l'énorme chance de rencontrer aux quatre coins du monde autant de personnes qui ont bien voulu m'aider. Je remercie, à Montréal, Rabbi Shuchat et Penni Kolb de la congrégation Shaar Hashomayim; Honora Shaughnessy de l'Association des anciens de McGill; le cousin de Leonard, feu David Cohen; Mort Rosengarten, Arnold Steinberg, Erica Pomerance, Penny Lang, Suzanne Verdal, Phil Cohen, Jack Locke, Janet Davis, Dean Davis, Sue Sullivan, Rona Feldman, Melvin Heft, Malka Marom, Gavin Ross, ainsi que Juan Rodriguez qui m'a généreusement confié ses archives de presse sur Leonard Cohen. À Toronto: Greig Dymond, qui a déniché une impressionnante réserve d'interviews de Leonard Cohen dans les

archives de la SRC; Steve Brewer, président de l'Association des anciens élèves de Westmount High pour sa copie de l'album de la promotion 1951; Dennis Lee, Jennifer Toews et feu Richard Landon, de la bibliothèque de livres rares Thomas Fisher, qui me furent d'un grand secours lorsque j'ai dû me frayer un chemin dans la montagne de boîtes de dossiers qui constituent les archives Leonard Cohen à l'Université de Toronto.

En Californie, je remercie très sincèrement Harvey Kubernik, auteur et producteur, qui a mis à ma disposition ses souvenirs, ses contacts et d'anciennes interviews, Joel Bernstein, photographe, qui a partagé anecdotes et photographies, Robert Faggen, qui a délaissé un moment l'écriture de sa biographie de Ken Kesey pour me conduire au monastère du mont Baldy (en passant par un stand de tir, où il m'a appris à utiliser une arme à feu), Andy Lesko, Arlett Vereecke et Colleen Browne, dont la compagnie m'a permis de conserver ma santé mentale, et toutes les personnes interviewées parmi lesquelles Ronee Blakely, David Crosby, Hal Blaine, Rufus Wainwright, Jackson Browne, Rabbi Mordecai Finley, les moines Daijo et Kigen, Jac Holzman, Sharon Robinson, Suzanne Verdal, Sharon Weisz, Larry Cohen, Paul Body, Sean Dixon, Peter Marshall, Chris Darrow, Chester Crill, David Kessel et David Lindley. (Les biographes regrettent toujours ceux qui leur ont échappé, et je suis très triste de ne pouvoir citer Joni Mitchell, Jennifer Warnes et Phil Spector. J'ai pourtant essayé...)

À New York, j'ai bénéficié de l'excellente compagnie et de l'assistance de Randy Haecker, chez Sony Legacy, et de Tom Tierney, directeur des archives de Sony Music – les fiches d'artistes provenant des studios de Columbia m'ont fourni des indices inestimables sur l'enregistrement des sept premiers albums de Leonard –, Danny Fields, Dick et Linda Straub, les personnes de la côte Est parmi lesquelles John Simon, John Lissauer, Hal Willner, Bob Fass, Terese Coe, Liberty, Larry Cohen, Larry «Ratso» Sloman et Philip Glass, sans oublier mon agent et très fidèle ami, Steven Saporta. À Nashville, je dois beaucoup à John Lomax III, Charlie Daniels, Kris Kristofferson et Christian Oliver, ainsi que, dans diverses autres villes américaines que je n'ai

pas encore mentionnées, à Leanne Ungar, Black Francis, John Bilezikjian et Murray Lerner.

Au Royaume-Uni et en Europe, j'ai eu la chance de bénéficier de l'aide de Helen Donlon, amie, chercheuse et éditrice, qui m'a permis de retrouver les personnes dont les interviews m'ont aidée à combler les lacunes sur les premiers séjours de Leonard à Hydra et à Londres: Barry Miles, Richard Vick, Terry Oldfield, Jeff Baxter, Ben Olins, Don Wreford et George et Angelika Lialios. Mes remerciements s'adressent également à Kevin Howlett de la BBC, Richard Wootton, Kari Hesthamar, ainsi qu'à Tony Palmer, Joe Boyd, Tom Maschler, Rob Hallett, Ratnesh Mathur et aux Webb Sisters, Charley et Hattie Webb.

Il paraît que l'on peut évaluer le caractère d'un homme par la qualité de ses fréquentations et, j'ajouterais, de ses fans. J'ai côtoyé de nombreux fans au cours de toutes ces années passées à écrire sur les musiciens, mais peu sont aussi érudits et avertis que ceux de Leonard, ou assez généreux pour partager ainsi leur expertise. J'applaudis de tout cœur mon équipe internationale et informelle de *cohenologues*, indéfectiblement disponibles pour répondre aux questions les plus délicates et faire apparaître de rarissimes acétates comme par magie: l'homme que Leonard appelait «le secrétaire général du parti», Jarkko Arjatsalo, fondateur et surveillant général de LeonardCohenFiles.com, le site internet auquel Leonard contribuait en personne, Allan Showalter, psychiatre, homme d'esprit et administrateur de 1heckofaguy.com [bk](#), un autre site fréquenté par Leonard, Tom Sakic de LeonardCohenCroatia.com, Marie Mazur de Speaking Cohen, John Etherington, Doron B. Cohen, théologien hébreu, et Jim Devlin, auteur lui-même de trois livres sur Leonard Cohen, ce qui ne l'a aucunement empêché de m'aider.

J'ai également reçu l'aide d'un très grand nombre de journalistes musicaux qui, du début à la fin, ont su à bon escient me procurer des coupures de presse, de l'alcool, de la compassion et des conseils. Quelques-uns se sont portés volontaires, sans m'obliger à me servir de mes compétences toutes neuves dans le maniement des armes à feu, pour relire et commenter l'ensemble de l'ouvrage à l'état d'ébauche. Un autre s'est empressé d'aider à une révision de dernière minute.

Oui, je suis partiale, j'adore les journalistes du secteur musical, et j'ai l'intention de revenir bientôt à ce métier (parallèlement, bien sûr, à mon illustre carrière de chanteuse-compositrice, jouant du ukulélé pour des spectateurs qui, les bons jours, se comptent sur les doigts des deux mains). Je voudrais rendre hommage, pour tous les services rendus, à Phil Sutcliffe, Johnny Black, Fred Dellar, Peter Silverton, Joe Nick Patoski, Lucy O'Brien, Paul Trynka, Rob O'Connor, Jonathan Cott, Fred de Vries et Phil Alexander, ainsi qu'à tous ceux qui travaillent pour le meilleur magazine de musique du monde, *MOJO*, et remercier tout particulièrement Brian Cullman, Michael Simmons et Neil Spencer.

En langue anglaise, ce livre est publié chez trois éditeurs différents – Ecco aux États-Unis, McClelland & Stewart au Canada et Jonathan Cape au Royaume-Uni –, et j'adresse mes plus vifs remerciements à Sarah Lazin, mon agent, à Manuela Jesselb, son assistante, et à l'agent britannique Julian Alexander. Je n'aurais pas pu trouver mieux. Je considère que j'ai eu beaucoup de chance de travailler avec Dan Franklin, mon éditeur et directeur littéraire chez Jonathan Cape à Londres. Je lui suis profondément reconnaissante, ainsi qu'à son assistant, Steven Messer, pour leur attention, leur soutien et leur travail acharné. J'adresse mes sincères remerciements et ma profonde gratitude à Dan Halpern et à Libby Edelson, chez Ecco, et à Ellen Seligman chez McClelland, et j'applaudis à deux mains les infatigables relecteurs et correcteurs.

Et surtout, merci à vous, Leonard Cohen. D'avoir eu la délicatesse d'attendre le moment précis où j'ai atteint la puberté pour sortir votre premier album, d'avoir continué à m'émouvoir et à éclairer ma vie par vos musiques et vos paroles, de m'avoir amenée à jouer du ukulélé, et merci d'avoir vécu une vie si remarquable qu'elle m'a tenue hors d'haleine toutes ces dernières années. Que puis-je dire? C'était une soirée merveilleuse mais, maintenant, si vous voulez bien m'excuser, je vais vider les cendriers et ranger les bouteilles. Il paraît que vous repartez en tournée ces jours-ci. Bien. On a besoin de vous là-bas. J'espère qu'on se reverra en cours de route.

bk L'adresse du site a changé: <http://cohencentric.com>

Références

Sauf indications contraires, tous les dialogues sous forme de questions-réponses sont extraits des interviews de Leonard Cohen (LC) par Sylvie Simmons (SS).

Prologue

1. Interview de Leonard Cohen par Sylvie Simmons, 2001

1

NÉ EN COSTUME

Interviews de l'auteur avec LC, David Cohen, Mort Rosengarten, Arnold Steinberg, Rabbi Wilfred Shuchat.

Livres et documents: Harry Rasky, *The Song of Leonard Cohen: Portrait of a Poet, a Friendship and a Film*, Souvenir Press, 2001. Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. Lorraine S. Dorman et Clive L. Rawlins, *Leonard Cohen: Prophet of the Heart*, Omnibus, 1990. Miriam Chapin, *Quebec Now*, Ryerson Press, 1955. LC, *The Favourite Game*, Secker & Warburg, 1963 (Viking US, 1964). Archive Leonard Cohen, Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto, Canada («Archive»).

1. SS, 2001

2. Rasky, 2001

3. Ibid.

4. Christian Fevret, *Les Inrockuptibles*, 21 août 1991

5. Ibid.

6. William Ruhlmann, «The Stranger Music of Leonard Cohen», *Goldmine*, 19 février 1993

7. SS, 2001

8. Ibid.

9. Chapin, 1955

10. Fevret, 1991

11. Archive (non daté, probablement fin des années 1950)

12. Dorman et Rawlins, 1990

13. Pamela Andriotakis et Richard Oulahan, *People*, 14 janvier 1980

14. Fevret, 1991

15. Arthur Kurzweil, *A Conversation With Leonard Cohen*, Jewish Book Club, 1994

16. Fevret, 1991

17. Archive (non daté, probablement fin des années 1950)

2

MAISON DE FEMMES

Interviews de l'auteur avec LC, Mort Rosengarten, David Cohen, Steve Brewer, Rona Feldman, Phil Cohen, Nancy Bacal.

Livres et documents: LC, *The Favourite Game*, Secker & Warburg, 1963. *25 Lessons In Hypnotism How To Become An Expert Operator*, anonyme, Archive, non daté.

Mordecai Richler, *Home Sweet Home: My Canadian Album*, Chatto & Windus, 1984.

Mordecai Richler, *Oh Canada! Oh Quebec!*, Penguin Books Canada, 1992. Miriam Chapin, *Quebec Now*, Ryerson Press, 1955. *Vox Ducum*, Annuaire de Westmount High, années 1950 et 1951. Archives: rapports du camp de vacances; nouvelle inédite sans date «The Juke-Box Heart: Excerpt From A Journal». Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996.

1. Archive, *25 Lessons In Hypnotism How To Become An Expert Operator*

2. LC, 1963

3. Brian D. Johnson, *Maclean's*, 7 décembre 1992

4. Richler, 1992

5. Archive

6. À Bruce Headlam, *Saturday Night*, décembre 1997

7. Archive

8. LC, 1963

9. Archive

10. Federico García Lorca, «*Gacela Of The Morning Market*», *Divan Del Tamarit*, 1936.

The Selected Poems of Federico García Lorca, ed. F. G. Lorca et Donald M. Allen, New Directions Publishing, 1955, réédition 2005, traduit par Stephen Spender et J. L. Gili

11. Marco Adria, *Aurora*, juillet 1990

12. Arthur Kurzweil, *A Conversation With Leonard Cohen*, Jewish Book Club, 1994

13. Fevret, 1991

14. LC, Discours de réception du prix Prince des Asturies, 21 octobre 2011

15. Fevret, 1991

16. SS, 2011

17. Ibid.

18. Ibid.

19. Discours de réception du prix Prince des Asturies, 21 octobre 2011

20. LC, 1963

3

20 000 VERS OU PLUS

Interviews de l'auteur avec LC, Mort Rosengarten, Nancy Bacal, Arnold Steinberg, David Cohen, Steve Brewer, Dean Davis, Janet Davis, Melvin Heft, Rabbi Wilfred Shuchat, Aviva Layton.

Livres, films, publications et documents: Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. Irving Layton, *The Love Poems of Irving Layton: With Reverence and Delight*, Mosaic Press, 1984. Hugh MacLennan, *Two Solitudes*, Collins, 1945. Harry Rasky, *Song Of Leonard Cohen*, film, 1980. Lian Lunson, *Leonard Cohen: I'm Your Man*, film, 2006. Archives des anciens élèves de l'Université McGill.

Bibliothèque des livres rares de l'Université McGill. Archive Leonard Cohen, Bibliothèque des livres rares Thomas Fisher de l'Université de Toronto, Canada («Archive»). *Vox Ducum*, Annuaire du lycée de Westmount. Annuaire CIV/n, numéro 5, 1954, et numéro 6, 1955. *The Forge*, mars 1955 et mars 1956. Ruth Wisse, «My Life Without Leonard Cohen», *Commentary*, 1^{er} octobre 1995.

1. *Vox Ducum*, 1951
2. Archive
3. Fevret, 1991
4. Rasky, 1980
5. Wisse, 1995
6. Fevret, 1991
7. Ibid.
8. Discours de LC à l'enterrement d'Irving Layton, janvier 2006
9. Lunson, 2006
10. Fevret, 1991
11. Rasky, 1980
12. Ibid.

4

J'AVAIS COMMENCER À CRIER

Interviews de l'auteur avec LC, Aviva Layton, Mort Rosengarten, Arnold Steinberg, Phil Cohen, Henry Zemel, David Cohen.

Livres, documents et publications: LC, *Let Us Compare Mythologies*, Contact Press, 1956. LC, *The Spice-Box of Earth*, McClelland & Stewart, 1961. LC, *The Favourite Game*, Secker & Warburg, 1963. LC, «A Ballet of Lepers», Archive. Lettres, Archive. Georgianna Orsini, *An Imperfect Lover: Poems and Watercolors*, Cavankerry, 2002. Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. L. S. Dorman and C. L. Rawlins, *Prophet of the Heart*, Omnibus, 1990.

1. LC, extrait de «For Wilf and His House», *Let Us Compare Mythologies*
2. Dorman et Rawlins, 1990, p. 79
3. Cité de manière anonyme, *ibid.*, p. 80
4. Milton Wilson, critique, *Canadian Forum*, XXXVI, mars 1957
5. Allan Donaldson, critique, *Fiddlehead*, no 30, novembre 1956
6. Fevret, 1991
7. McClelland & Stewart, juillet 2006
8. SS, 2001
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. *Synergie*, Jean-Luc Hees et Leonard Cohen, émission de radio, France- Inter, octobre 1997
13. Fevret, 1991
14. Archive, Dossier 5

15. SS, 2001
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Adrian Delevoy, *Q Magazine*, 1991
19. Orsini, 2004
20. Archive, Boîtes 1 et 3
21. William Ruhlmann, *Goldmine*, 19 février 1993
22. Archive
23. Gavin Martin, *NME*, janvier 1993
24. Interview d'Irving Layton par Ian Pearson, *Saturday Night*, mars 1993

5

L'HOMME QUI PARLAIT AVEC UNE LANGUE EN OR

Interviews de l'auteur avec LC, Nancy Bacal, Mort Rosengarten, Steve Sanfield, George Lialios, Angelika Lialios, Marianne Ihlen.

Livre: Kari Hestthamar, *So Long, Marianne: Ei Kjaerleikshistorie*, Spartacus, 2008.

1. Nadel, 1996, p. 110
2. *Imagining Canadian Literature: The Selected Letters of Jack McClelland*, ed. Sam Solecki, Key Porter Books, 1998
3. Archive, lettre à Claire Pratt, éditrice adjointe chez McClelland & Stewart, 21 juillet 1959
4. SS, for the article «Heroes» «Heroes», *MOJO*, mars 2002
5. SS, 2001
6. Richard Goldstein, *Village Voice*, 28 décembre 1967, repris dans *Greatest Hits: A Book Mostly About Rock 'N' Roll*, AbeBooks, 1970
7. SS, 2011
8. Arthur Kurzweil, *A Conversation With Leonard Cohen*, Jewish Book Club, 1994
9. SS, 2001
10. Archive, lettre à Layton, 21 avril 1963
11. Kari Hestthamar, interview radio, 2005
12. Lettre à Marianne Ihlen, 24 décembre 1960

6

ASSEZ DE HÉROS DISPARUS

Interviews de l'auteur avec LC, Steve Sanfield, Marianne Ihlen, Aviva Layton, Nancy Bacal, Richard Vick, George Lialios, Barry Miles.

Livres, films, documents: LC, *The Spice-Box of Earth*, McClelland & Stewart, 1961. LC, *Flowers for Hitler*, McClelland & Stewart, 1964. LC, *Beautiful Losers*, McClelland & Stewart, 1966. Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. *The Canadian Encyclopaedia*. Donald Brittain et Don Owen, *Ladies and Gentlemen... Mr Leonard Cohen*, ONF, Canada, film, 1965. Archive Leonard Cohen, Bibliothèque des livres rares Thomas Fisher de l'Université de Toronto, Canada («Archive»).

1. Archive, lettre à Desmond Pacey, 23 février 1961
2. Archive, lettre à Jack McClelland, 12 octobre 1960
3. Lettre de Lorca à ses parents, 5 avril 1930, citée dans Nadel, 1996, p. 92
4. Brittain et Owen, 1965
5. Nadel, 1996, p. 93
6. Ibid.
7. Fevret, 1991
8. Ibid.
9. LC, 1961, dust jacket
10. Robert Weaver, *Toronto Daily Star*, 10 juin 1961
11. David Bromige, *Canadian Literature*, automne 1961
12. Kari Hesthamar, interview radio, 2005
13. Archive, lettre à Layton, 15 octobre 1962
14. Robin Pike, *ZigZag*, octobre 1974

7

S'IL TE PLAÎT, TROUVE-MOI, J'AI PRESQUE 30 ANS

Interviews de l'auteur avec LC, Erica Pomerance, Suzanne Verdal, Marianne Ihlen, Aviva Layton, Dennis Lee, Allan Showalter, Mort Rosengarten.

Livres, publications: LC, *The Favourite Game*, Secker & Warburg, 1963. LC, *Flowers for Hitler*, McClelland & Stewart, 1964. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, McClelland & Stewart, 1970. Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. T. F. Rigelhof, *This Is Our Writing*, Porcupine's Quill, 1998. *Imagining Canadian Literature: The Selected Letters of Jack McClelland*, ed. Sam Solecki, Key Porter Books, 1998.

1. Ondaatje, 1970
2. Rigelhof, 1998
3. Danny Fields, *Soho Weekly News*, décembre 1974
4. Sarah Hampson, *Globe and Mail*, 25 mai 2007
5. Ibid.
6. Ondaatje, 1970
7. Archive, lettre de McClelland à LC, août 1963
8. LC, citant une conversation de 1984 avec Walter Yetnikoff à SS, 2001
9. Archive, lettre à McClelland, juillet 1963
10. Archive, lettre à McClelland, mars 1964
11. Lettre à McClelland, 9 septembre 1963, Solecki, 1998
12. 2 septembre 1964, *ibid.*
13. Sandra Djwa, *The Ubyssy*, 3 février 1967
14. Ibid.
15. Milton Wilson, *Toronto Quarterly*, juillet 1965
16. Paul Kennedy, *The Story of Suzanne*, CBC TV, Canada, 2006
17. Ian Pearson, *Saturday Night*, mars 1993
18. Kevin Howlett, *Leonard Cohen: Tower of Song*, BBC Radio One, 7 août 1994

19. Brian D. Johnson, *Maclean's*, 11 juin 2008
20. Richard Goldstein, *Village Voice*, 28 décembre 1967
21. Susan Lumsden, «Leonard Cohen Wants the Unconditional Leadership of the World», 12 septembre 1970, reprise par Michael Gnarowski, *Leonard Cohen: The Artist and his Critics*, McGraw-Hill Ryerson, 1976
22. Archive, lettre à l'éditeur de Yilin Press, Chine, nouvelle préface à l'édition chinoise de *Beautiful Losers*, février 2000
23. Ibid.
24. Archive, lettre à McClelland, 20 mars 1965
25. Lumsden, 1970
26. Jon Ruddy, *Maclean's*, 1^{er} octobre 1966
27. Goldstein, 1967
28. Fevret, 1991
29. Archive, lettre à McClelland, août 1965

8

SE RASER SANS SE PRESSER

Interviews de l'auteur avec LC, Judy Collins, Marianne Ihlen, Henry Zemel, Jac Holzman, Bob Fass, Penny Lang, Tom Maschler.

Livres et films: LC, *Beautiful Losers*, McClelland & Stewart, 1966. LC, *Parasites of Heaven*, McClelland & Stewart, 1966. *Imagining Canadian Literature: The Selected Letters of Jack McClelland*, ed. Sam Solecki, Key Porter Books, 1998. Kari Hesthamar, *So Long, Marianne: Ei Kjaerleikshistorie*, Spartacus, 2008. Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. Donald Brittain and Don Owen, *Ladies and Gentlemen... Mr Leonard Cohen*, ONF, Canada, film, 1965. Harry Rasky, *Song of Leonard Cohen*, film, 1980.

1. Sandra Djwa, *The Ubysey*, 3 février 1967
2. Interview de Phyllis Webb pour CBC, cité par Ondaatje, 1970
3. Lettre de McClelland à LC, juin 1965, Solecki, 1998
4. Lettre de McClelland à LC, mai 1966, *ibid.*
5. Nicolas Walter, *Times Literary Supplement*, 23 avril 1970
6. Irving Layton, interviewé dans *Châtelaine*, Canada, septembre 1983
7. Barbara Amiel, *Maclean's*, 18 septembre 1978
8. Paul Zollo, *Songwriters on Songwriting*, 1992, édition révisée, Da Capo, 2003
9. Nadel, 1996, p. 141
10. Ondaatje, 1970
11. À Adrienne Clarkson, *Take 30*, CBC TV, 1966
12. À Robert Fulford, *Toronto Daily Star*, 1966
13. Jon Ruddy, *Maclean's*, 1^{er} octobre 1966
14. Interview BBC, *The John Hammond Years*, 20 septembre 1986
15. LC, livret de *Greatest Hits*, 1975
16. Zollo, 1992
17. Lettre à Marianne Ihlen, 4 décembre 1966, dans Hesthamar, 2008

18. Fevret, 1991
19. Rasky, 2001
20. Lettre à Marianne Ihlen, 4 décembre 1966, dans Hesthamar, 2008

9

COMMENT COURTISER UNE DAME

Interviews de l'auteur avec LC, Judy Collins, David Crosby, Danny Fields, Lou Reed (2005), Jackson Browne (2008), Bob Johnston, John Simon, Jac Holzman, Aviva Layton, Thelma Blitz, Larry Cohen, Bob Fass, Marianne Ihlen, Juan Rodriguez, Joel Bernstein, Nancy Bacal, Erica Pomerance.

Livres, films, documents: John Hammond et Irving Townsend, *On Record*, Ridge Press/Penguin US & UK, 1981. Patti Smith, *Just Kids*, Ecco, 2010. Kari Hesthamar, *So Long, Marianne: Ei Kjaerleikshistorie*, Spartacus, 2008. Interview télévisée de Mary Martin, Forum Memorial Louise Scruggs, Panthéon de la musique country, 17 novembre 2009. Cartes de l'artiste, archive de Columbia.

1. Concert à Henderson Hospital, Royaume-Uni, août 1970; via Ian Milne

2. SS, 2005

3. SS, 2008

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Ibid.

7. John Walsh, *MOJO*, septembre 1994

8. Ibid.

9. Prologue à *Joan of Arc*, concert à Paris, 20 octobre 1974; via leonardcohen-prologues.com

10. Prologue au concert à Henderson Hospital, Royaume-Uni, août 1970

11. Smith, 2010

12. Hammond et Townsend, 1981

13. Lettre à Marianne (collection privée Ihlen), 23 février 1967

14. Lettre à Marianne (collection privée Ihlen), 9 avril 1967

15. Lettre à Marianne (collection privée Ihlen), 12 avril 1967

16. John Hammond et LC, interview radio à la BBC, 20 septembre 1986

17. Ibid.

18. Ibid.

19. Rasky, 2001

20. Aviva Layton, interview SS

21. Robert Enright, *Border Crossings*, numéro 7, février 2001

22. Mark Ellen, *Word*, juillet 2007

23. Enright, 2001

24. Robert Fulford, *This was Expo*, Bibliothèques McMaster, 1968

25. LC, *Greatest Hits*, notes d'accompagnement, 1975

26. Simon Houpt, *Globe and Mail*, 27 février 2009

27. Hammond et Townsend, 1981

10

LA POUSSIÈRE D'UNE LONGUE NUIT SANS SOMMEIL

Interviews de l'auteur avec LC, John Simon, Marianne Ihlen, Danny Fields, Steve Sanfield, David Lindley, Chris Darrow, Chester Crill.

Livres, documents, films: Cartes de l'artiste, archive de Columbia. Kari Hesthamar, *So Long, Marianne: Ei Kjaerleikshistorie*, Spartacus, 2008. Armelle Brusq, *Mount Baldy, Spring '96*, film, 1997.

Titre du chapitre: Leonard Cohen, 'One of Us Cannot Be Wrong', *Songs of Leonard Cohen*, Columbia, 1968.

1. SS, 2001
2. Hesthamar, 2008
3. Brusq, 1997
4. SS, 2001
5. Paul Grescoe, *Montreal Gazette*, 10 février 1968
6. John Hammond and LC, interview radio à la BBC, 20 septembre 1986
7. Arthur Schmidt, *Rolling Stone*, 2 septembre 1971
8. Donal Henahan, *New York Times*, 29 janvier 1968
9. Karl Dallas, *Melody Maker*, 17 février 1968
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Jacoba Atlas, *The Beat*, 9 mars 1968
13. William Kloman, *New York Times*, 28 janvier 1968
14. *Playboy*, novembre 1968

11

LE TAO DU COWBOY

Interviews de l'auteur avec LC, David Crosby, Bob Johnston, Marianne Ihlen, Terese Coe, Liberty, Thelma Blitz, Danny Fields, Kris Kristofferson, Steve Sanfield, Richard Vick, Terry Oldfield, Henry Zemel, Bill Donovan, Ron Cornelius, Charlie Daniels.

Livres, films et documents: LC, *Selected Poems 1956-1968*, Jonathan Cape, 1969. Bob Dylan, *Chronicles Vol. 1*, Simon & Schuster, 2004. Cartes de l'artiste, archive de Columbia. Lian Lunson, *Leonard Cohen: I'm Your Man*, film, Lionsgate, 2006.

1. Concert à Paris, 6 juin 1976; via leonardcohen-prologues.com
2. Concert à Nuremberg, 10 mai 1988; via leonardcohen-prologues.com
3. Lunson, 2006
4. Dylan, 2004
5. Rainer Blome, traduit par Nick Townsend, *Sounds*, Allemagne, 1969
6. Concert à Henderson Hospital, Royaume-Uni, août 1970
7. Jaquette de la première édition, Viking, 1968
8. Ondaatje, 1970
9. SS, 2001

10. Blome, 1969
11. Michael Harris, *Duel*, hiver 1969
12. Ibid.
13. SS, 2001
14. Alec Dubro, *Rolling Stone*, 17 mai 1969
15. William Kloman, *New York Times*, 27 avril 1969

12

Ô, FAIS-MOI UN MASQUE

Interviews de l'auteur avec LC, Suzanne Elrod, David Cohen, Steve Sanfield, Danny Fields, Bob Johnston, Charlie Daniels, Ron Cornelius, Mort Rosengarten, Bill Donovan, Ian Milne, Kris Kristofferson, Jeff Dexter, Murray Lerner.

Film et documents: Cartes de l'artiste, archive de Columbia. Murray Lerner, *Leonard Cohen Live at the Isle of Wight 1970*, film, Columbia Legacy, 2009.

1. Paul Saltzman, «Famous Last Words from Leonard Cohen», *Maclean's*, juin 1972
2. Archive
3. Pamela Andriotakis et Richard Oulahan, *People*, 14 janvier 1980
4. Archive
5. SS, 2001
6. Gavin Martin, *NME*, 19 octobre 1991
7. Harvey Kubernik, *Melody Maker*, 1^{er} mars 1975
8. Robin Denselow, *Guardian*, 11 mai 1970
9. Archive
10. Nancy Erlich, *Billboard*, 8 août 1970
11. Steve Turner, *NME*, 29 juin 1974
12. Lerner, 2009

13

DES VEINES QUI RESSORTENT COMME DES ROUTES

Interviews de l'auteur avec LC, Suzanne Elrod, Charlie Daniels, Ron Cornelius, Joe Boyd, Chris Darrow, Chester Crill, David Lindley, Henry Zemel, Brian Cullman, Bob Johnston, Bill Donovan, Peter Marshall, Steven Machat, Liberty, Steve Sanfield, Tony Palmer.

Livres, films et documents: LC, *The Energy of Slaves*, McClelland & Stewart, 1972.

Henry Zemel, *Bonds of the Past*, film, février 1972. Tony Palmer, *Bird on a Wire*, film, 1974/2010. Cartes de l'artiste, archive de Columbia.

Titre du chapitre: LC, «Dress Rehearsal Rag», *Songs of Love and Hate*, Columbia, 1971

1. SS, 2001
2. Roy Shipston, *Disc & Music Echo*, 14 novembre 1970
3. John Walsh, *MOJO*, septembre 1994
4. Martin Walker, *Guardian*, 8 novembre 1972
5. SS, 2001
6. Karl Dallas, *Melody Maker*, 22 mai 1976

7. Paul Saltzman, «Famous Last Words from Leonard Cohen», *Maclean's*, juin 1972
8. *Times Literary Supplement*, 5 janvier 1973
9. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, Douglas & McIntyre, 1978
10. Saltzman, op. cit.
11. Tony Palmer, 1974/2010

14

UN BOUCLIER CONTRE L'ENNEMI

Interviews de l'auteur avec LC, John Lissauer, Lewis Furey, Mort Rosengarten, Bob Johnston, Suzanne Elrod, Tony Palmer, Henry Zemel, Marianne Ihlen, Terry Oldfield, Leanne Ungar, Malka Marom, Danny Fields, Harvey Kubernik, Paul Body, Richard Vick, Aviva Layton, Larry «Ratso» Sloman.

Livres, films et documents: Larry «Ratso» Sloman, *On the Road With Bob Dylan*, 1978, nouvelle édition, Three Rivers Press, 2002. Tony Palmer, *Bird on a Wire*, film, 1974/2010. Ira B. Nadel, *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Bloomsbury, 1996. Lorene S. Dorman et Clive L. Rawlins, *Leonard Cohen: Prophet of the Heart*, Omnibus, 1990. Cartes de l'artiste, archive de Columbia.

1. Archive, *The Woman Being Born/My Life in Art*, 1973
2. Robin Pike, *ZigZag*, octobre 1974
3. Ibid.
4. Roy Hollingworth, *Melody Maker*, 24 février 1973
5. Archive
6. Archive, *My Life in Art*
7. Robin Pike, *ZigZag*, octobre 1974
8. Gavin Martin, *NME*, 19 octobre 1991
9. *Final Revision of My Life in Art*, cité par Nadel, 1996, p. 197
10. Article marquant le vingtième anniversaire de la guerre, 1993; traduit de l'hébreu par Doron B. Cohen
11. *Final Revision of My Life in Art*, cité par Nadel, 1996, p. 198
12. Concert à Francfort, 6 octobre 1974; via leonardcohen-prologues.com
13. Robin Pike, *ZigZag*, octobre 1974
14. Harvey Kubernik, *Melody Maker*, 1^{er} mars 1975
15. LC, notes d'accompagnement de *Greatest Hits*, 1975
16. Michael Wale, *ZigZag*, août 1974
17. Harvey Kubernik, *Melody Maker*, 1^{er} mars 1975
18. Cité par Dorman et Rawlins, 1990
19. Clip, *NME*, 1974 (date et auteur inconnus)
20. Paul Nelson, *Rolling Stone*, 26 février 1975
21. Concert à Melbourne, mars 1980; via leonardcohen-prologues.com
22. Barry Coleman, *Guardian*, 13 septembre 1974
23. Rasky, 1980
24. Larry Sloman, *Rolling Stone*, novembre 1974
25. Harvey Kubernik, *Melody Maker*, 1^{er} mars 1975

26. Archive, *My Life in Art*

27. Ibid.

15

JE T'AIME, LEONARD

Interviews de l'auteur avec LC, Dan Kessel, David Kessel, Harvey Kubernik, Suzanne Elrod, Hal Blaine, John Lissauer, Steven Machat, Malka Marom, Ronee Blakley.

Livres, films et documents: LC, *Death of a Lady's Man*, McClelland & Stewart, 1978.

Mick Brown, *Tearing Down the Wall of Sound: The Rise and Fall of Phil Spector*, Knopf, 2007. Richard Williams, *Phil Spector: Out of His Head*, 1972, nouvelle édition, Omnibus, 2003. Steven Machat, *Gods, Gangsters and Honor*, Beautiful Books, 2010. *Leonard Cohen Under Review 1934-1977*, film, Chrome Dreams, 2007. Cartes de l'artiste, archive de Columbia.

1. Harvey Kubernik, 1977, publié dans *LA Phonograph*, janvier 1978

2. Brown, 2007

3. Concert à Tel Aviv, 1980; via leonardcohen-prologues.com

4. Harvey Kubernik, 1977

5. Ginsberg, dans *Record Collector*, novembre 1995

6. Harvey Kubernik, 1977

7. SS, 2001

8. Kevin Howlett, BBC Radio One, 7 août 1994

9. *Leonard Cohen Under Review 1934-1977*, 2007

10. Brown, 2007

11. *Leonard Cohen Under Review 1934-1977*, 2007

12. Brown, 2007

13. Stephen Holden, *Rolling Stone*, 26 janvier 1978

14. Ibid.

15. Janet Maslin, *New York Times*, 6 novembre 1977

16. Harvey Kubernik, *LA Photograph*, janvier 1978

17. Maslin, novembre 1977

18. Paul Nelson, *Rolling Stone*, 9 février 1978

19. Sandy Robertson, *Sounds*, 26 novembre 1977

20. SS, 2001

21. William Ruhlmann, *Goldmine*, 19 février 1993

16

UNE SORTE D'ÉCHANGE SACRÉ

Interviews de l'auteur avec LC, Suzanne Elrod, Nancy Bacal, Steve Sanfield, John Lissauer, Lewis Furey, Roscoe Beck, Harvey Kubernik, John Bilezikjian, Terry Oldfield, Dennis Lee, Sharon Robinson, le rabbin Mordecai Finley.

Livres et films: LC, *Book of Mercy*, Jonathan Cape, 1984. Harry Rasky, *Song of Leonard Cohen*, film, 1980. Harry Rasky, *The Song of Leonard Cohen: Portrait of a Poet, a Friendship and a Film*, Souvenir Press, 2001. Howard Sounes, *Down the*

Highway: The Life of Bob Dylan, Grove, 2001.

1. Barbara Amiel, *Maclean's*, septembre 1978
2. Communiqué de presse de Columbia Records, 1979
3. Nick Paton Walsh, *Observer*, 14 octobre 2001
4. SS, 2001
5. Sounes, 2001
6. SS, 2001
7. Ibid.
8. ZDF TV, Allemagne, 31 octobre 1979
9. Rasky, 1980
10. «So Long, Marianne», *Songs from a Room*, Columbia, 1969
11. Debra Cohen, *Rolling Stone*, 21 février 1980
12. Larry «Ratso» Sloman, *High Times*, février 1980
13. *NME*, 1979
14. SS, 2001
15. Brad Buchholz, *Austin American Statesman*, 31 mars 1979
16. Pamela Andriotakis and Richard Oulahan, *People*, 14 janvier 1980
17. Rasky, 1980
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Nick Duerden, *Guardian*, 7 octobre 2011
21. SS, 2001
22. LC to Robert Sward, 1984
23. *NME*, 2 mars 1985
24. Bruce Headlam, *Saturday Night*, décembre 1997
25. Ibid.
26. Fevret, 1991
27. Sward, 1984
28. Peter Gzowski, *Leonard Cohen at 50*, CBC TV, 1984

17

UN ALLELUIA À L'ORGASME

Interviews de l'auteur avec LC, John Lissauer, Leanne Ungar, Larry «Ratso» Sloman, Anjani Thomas, David Lindley, Roscoe Beck.

1. LC à Robert Sward, 1984
2. SS, 2001
3. Ibid.
4. Nigel Williamson, *Uncut*, 1997
5. LC à John McKenna, RTE, 9 mai 1988
6. Paul Zollo, *Songwriters on Songwriting*, 1992
7. *Q*, septembre 1994
8. Zollo, 1992
9. Nigel Williamson, 12 octobre 1997

10. Richard Cook, *NME*, 9 février 1985
11. *Sounds*, 26 janvier 1985
12. Brian Appleyard, *Sunday Times*, 9 janvier 2005
13. *Word*, juillet 2007
14. Jian Ghomeshi, CBC TV, 2009
15. LC à John McKenna, RTE Irlande, 12 et 19 mai 1998
16. Ian Pearson, *Saturday Night*, mars 1993
17. Kevin Howlett, BBC Radio One, 7 août 1994
18. Ibid.
19. Mark Rowland, *Musician*, juillet 1988

18

LES LIEUX OÙ J'AIMAIS JOUER

Interviews de l'auteur avec LC, Iggy Pop (1999), Roscoe Beck, Sharon Robinson, Sharon Weisz, Perla Batalla, Steven Machat, Sean Dixon, Julie Christensen, Hal Willner.

1. Mat Snow, *Guardian*, février 1988
2. Mark Rowland, *Musician*, juillet 1988
3. SS, 2001
4. Mark Cooper, *Q*, mars 1988
5. Ibid.
6. Ant & Dec, ITV1, 20 mai 2006
7. SS, 2001
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Fevret, 1991
11. Anjelica Huston, *Interview*, novembre 1995
12. SS, 2001
13. Elena Pita, *El Mundo*, 26 septembre 2001
14. SS, 2001

19

JEREMIE DANS TIN PAN ALLEY

Interviews de l'auteur avec LC, Rebecca De Mornay, Anjani Thomas, Black Francis, Nick Cave, Hal Willner, Julie Christensen, Perla Batalla, Nancy Bacal, Leanne Ungar, Suzanne Elrod.

Livres: LC, *Stranger Music*, McClelland & Stewart, 1993

1. Brendan Kelly, *Financial Post Arts & Leisure*, 12 décembre 1992
2. Zollo, 1992
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. *Details*, juillet 1993

7. Brian D. Johnson, *Maclean's*, 7 décembre 1992
8. Alan Jackson, *Observer*, 22 novembre 1992
9. Agreta Wirberg et Stina Dabrowski, *Stina Möter Leonard Cohen*, film TV, 1997
10. Barbara Gowdy, 19 novembre 1992, dans *One on One: The Imprint Interviews*, éd. Leanna Crouch, Somerville House, 1994
11. Discours d'intronisation, Panthéon de la musique canadienne, Canada, 3 mars 1991
12. SS, 2001
13. Ibid.
14. Ibid.
15. *Billboard*, 28 novembre 1998
16. Gowdy, 1992
17. SS, 2001
18. Gavin Martin, *NME*, 9 janvier 1993
19. Anthony De Curtis, *Rolling Stone*, janvier 1993
20. Gowdy, 1992
21. Ibid.
22. Johnson, 7 décembre 1992
23. *Interview*, juin 1993
24. Jon Pareles, *New York Times*, 16 juin 1993
25. Discours d'acceptation, Prix du Gouverneur général, Canada, 1993
26. Ian Pearson, *Saturday Night*, Mars 1993

20

DE CETTE COLLINE BRISÉE

Interviews de l'auteur avec LC, Kigen, Robert Faggen, Roscoe Beck, Rebecca De Mornay, Daijo, Sharon Robinson, Steve Sanfield, Jarkko Arjatsalo, Perla Batalla, Julie Christensen, Ratnesh Mathur, Chris Darrow, Nancy Bacal, Leanne Ungar, Anjani Thomas.

Livres et films: LC, *Book of Longing*, McClelland & Stewart, 2006. Agreta Wirberg et Stina Dabrowski, *Stina Möter Leonard Cohen*, téléfilm, 1997. Armelle Brusq, *Leonard Cohen: Portrait Intime, Printemps 1996*, documentaire, 1997.

Titre du chapitre: LC, *If It Be Your Will, Various Positions*, Columbia, 1985.

1. SS, 2001
2. Ibid.
3. Gilles Tordjman, *Les Inrockuptibles*, 15 octobre 1995
4. Robert Hilburn, *Los Angeles Times*, 24 septembre 1995
5. SS, 2001
6. Lettre à Marianne Ihlen, 23 février 1967
7. Billy Walker, *Rock*, janvier 1972
8. Wirberg et Dabrowski, 1997
9. Pico Iyer, *Buzz*, avril 1995
10. SS, 2001

11. Ibid.
12. Wirberg et Dabrowski, 1997
13. Gilles Tordjman, *Les Inrockuptibles*, 15 mars 1995
14. SS, 2001
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Bruce Headlam, *Saturday Night*, décembre 1997
20. Tordjman, 15 mars 1995
21. Neva Chonin, *Rolling Stone*, 11 décembre 1997
22. *NME*, septembre 1995
23. SS, 2001
24. Ibid.
25. Ibid.
26. Wirberg et Dabrowski, 1997
27. SS, 1997
28. Ibid.
29. Zollo, 1992
30. Susan Nunziata, *Billboard*, 28 novembre 1998
31. SS, 2011
32. Ibid.
33. Ibid.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Ibid.
37. Ibid.
38. Ibid.
39. SS, 2001
40. SS, 2011
41. Ibid.
42. Ibid.

21

AMOUR ET VOL

Interviews de l'auteur avec LC, Robert Kory, Rufus Wainwright, Nick Cave, Hal Willner, Anjani Thomas, Leanne Ungar, Sharon Robinson, Ratnesh Mathur, Julie Christensen, Perla Batalla, Robert Faggen, Richard Landon, Rebecca De Mornay. Livres et films: LC, *Book of Longing*, McClelland & Stewart, 2006. Agreta Wirberg et Stina Dabrowski, *Stina Möter Leonard Cohen*, téléfilm, 1997. Armelle Brusq, *Leonard Cohen: Portrait Intime, Printemps 1996*, film, 1997.

1. Christine Langlois, *CARP*, juin 2006
2. SS, 2001

3. Ibid.
4. Ibid.
5. Interview Sharon Robinson, 2009
6. Sarah Hampson, *Shambhala Sun*, novembre 2007
7. Frank DiGiacomo, *New York Observer*, 22 février 2002
8. SS, 2001
9. Jon Pareles, *New York Times*, octobre 1995
10. SS, 2011
11. Wirberg et Dabrowski, 1997
12. Leon Wieseltier, *Arts & Opinion*, vol. 4, no 2, 2005
13. Ibid.
14. Courriel à Jarkko Arjatsalo, juin 2004
15. Susan Nunziata, *Billboard*, 28 novembre 1998
16. Katherine Macklem, Charlie Gillis et Brian D. Johnson, *Maclean's*, 22 août 2005

22

IMPÔTS, ENFANTS ET CHATTE PERDUE

Interviews de l'auteur avec LC, Robert Kory, Anjani Thomas, Hal Willner, Nick Cave, Rufus Wainwright, Julie Christensen, Perla Batalla, John Lissauer, le rabbin Mordecai Finley.

1. Ann Diamond, «Whatever Happened to Kelley Lynch», [riverdeep book.blogspot.fr](http://riverdeep.book.blogspot.fr), 3 juillet 2008
2. J. Kelly Nestruck, *National Post*, 7 février 2006
3. Ibid.
4. Discours, Panthéon des auteurs et compositeurs canadiens, 5 février 2006
5. Angela Pacienza, *Toronto Canadian Press*, 4 février 2006
6. Christine Langlois, *CARP*, juin 2006
7. Ibid.
8. Phoebe Hoban, *New York*, 14 mai 2006
9. Sean Murphy, *Tricycle: The Buddhist Review*, août 2007
10. LC à Biba Kopf, *NME*, mars 1987

23

L'AVENIR DU ROCK'N'ROLL

Interviews de l'auteur avec LC, Philip Glass, Robert Faggen, Hal Willner, Anjani Thomas, Robert Kory, Steven Machat, Rob Hallett, Sharon Robinson, Roscoe Beck, Charley Webb, Hattie Webb.

1. SS. 2001
2. Greg Quill, *Toronto Star*, 3 juin 2007
3. Mireille Silcott, *Saturday Night*, 2001
4. Leonard Cohen Files, 29 avril 2002
5. Silcott, 2001
6. Neil McCormick, *Daily Telegraph*, 26 mai 2007

7. Sarah Hampson, *Shambhala Sun*, novembre 2007
8. SS, 2011
9. Cérémonie d'intronisation au Panthéon du Rock and Roll, 10 mars 2008
10. Ibid.
11. Alec Dubro, *Rolling Stone*, 17 mai 1969
12. Arthur Schmidt, *Rolling Stone*, 2 septembre 1971
13. Geoff Boucher, *LA Times*, 27 février 2009

24

ME VOICI, JE SUIS TON HOMME

Interviews de l'auteur avec LC, Sharon Robinson, Tony Palmer, Robert Kory, Rob Hallett, Anjani Thomas, Hal Willner, Roscoe Beck, Charley Webb, Hattie Webb, Rebecca De Mornay, Dick Straub, Jack Locke, Doron B. Cohen, Ratnesh Mathur, Steven Machat, Marianne Ihlen, Mort Rosengarten, Henry Zemel.

1. SS, 2011
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Ben Rayner, *Toronto Star*, 7 juin 2008
5. Andy Greene, *Rolling Stone*, 9 juin 2008
6. Brian D. Johnson, *Maclean's*, 11 juin 2008
7. Johnny Black, *Audience*, septembre 2008
8. Ibid.
9. John Aizlewood, *Evening Standard*, 18 juillet 2008
10. Johnson, 2008
11. Andy Greene, *Rolling Stone*, 20 février 2009
12. Lavinia Jones Wright, *Billboard*, 20 février 2009
13. LC, «Now And Then»
14. Patrick Doyle, *Rolling Stone*, 18 juin 2010
15. Jian Ghomeshi, CBC TV, 16 avril 2009

25

UN MANUAL POUR VIVRE AVEC LA DÉFAITE

Interviews de l'auteur avec LC, Robert Kory.

1. Simon Houpt, *Globe and Mail*, 27 février 2009
2. Paul Zollo, *Songwriters on Songwriting*, 1992
3. LC to Jarvis Cocker, *Guardian*, 19 janvier 2012
4. SS, 2011
5. Las Vegas Concert, 11 décembre 2010
6. LC, conférence de presse, Paris, 16 janvier 2012
7. SS, 2011
8. Ibid.
9. James Adams, *Globe and Mail*, 1^{er} avril 2011
10. SS, 2011

11. Adam Cohen à Rebecca Eckler, *Maclean's*, 6 octobre 2011
12. Ibid.
13. SS, 2011
14. Ibid.
15. Greg Kot, *Chicago Tribune*, 24 janvier 2012
16. Kitty Empire, *Observer*, 21 janvier 2012
17. Jon Dolan, *Rolling Stone*, 7 décembre 2011
18. Andy Gill, *Independent*, 20 janvier 2012
19. LC à Jarvis Cocker, *Guardian*, 19 janvier 2012
20. LC, conférence de presse, Paris, 16 janvier 2012
21. SS, 2011

ÉPILOGUE

Interview de l'auteur avec LC, décembre 2011.

1. LC, calligraphie, illustration des notes d'accompagnement, *Old Ideas*, Columbia, 2012

Née à Londres, **Sylvie Simmons** est une journaliste émérite dans le monde musical. Elle s'installe à Los Angeles à la fin des années 70 et débute sa carrière en collaborant à des magazines importants comme *Sounds*, *Creem*, *Kerrang!* et *Q*. Elle est également auteure de romans et d'essais acclamés par la critique, dont les biographies de Serge Gainsbourg et de Neil Young. Elle vit actuellement à San Francisco où elle écrit des articles pour la revue *MOJO*.

« Captivant, scrupuleusement documenté...
L'ouvrage de référence sur l'homme qui se tient
au sommet de la tour de la chanson. »

THE OBSERVER



« Avec *I'm Your Man*, le champion incontesté
du nouveau millénaire a enfin la biographie qu'il mérite:
l'épopée de cette vie grandiose a reçu des éloges unanimes... »

THE GAZETTE



« La biographie de Cohen la plus complète à ce jour. »

THE GLOBE AND MAIL



« C'est la biographie que Cohen méritait depuis longtemps; elle
rend pratiquement superflues toutes celles qui l'ont précédées. »

ROLLING STONE



« Simmons relate une myriade de moments significatifs...
Leonard Cohen apparaît dans toute sa complexité,
démontrant un brio apparemment sans limites,
et révélant en même temps de copieuses imperfections. »

KIRKUS REVIEW



« En somme, cette biographie produit un effet des plus
étranges: sitôt la lecture achevée, on éprouve l'irrésistible
envie de recommencer depuis le début pour profiter
de ce que l'on aura appris en cours de route. »

Magazine littéraire du NEW YORK TIMES

Traduit de l'anglais (États-Unis) par
Élisabeth Domergue et François Vella.